Università
Ca'Foscari
Venezia

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Collezionismo di stampe a Padova tra Settecento e Ottocento Tre collezioni a confronto

Relatore
Ch. Prof. Emanuele Pellegrini

Correlatore
Ch. Prof.ssa Cecilia Vicentini

Laureando
Stella Ceccato
Matricola 842092

Anno Accademico
2013/2014

INDICE

PREMESSA

1. TRA COLLEZIONISMO E STUDIO: CENNI SULL'INCISIONE E SUL MERCATO TRA SETTECENTO E OTTOCENTO 9

1.1 IL MERCATO DI STAMPE 13

1.2 COLLEZIONISMO E STAMPE D'ARREDO 19

1.3 LA TRATTATISTICA SULL'INCISIONE 24

2. IL COLLEZIONISMO DI STAMPE A PADOVA TRA SETTECENTO E OTTOCENTO: I COLLEZIONISTI, LE RACCOLTE E LA LORO STORIA 29

2.1 COLLEZIONISMO DI STAMPE A PADOVA 29

2.2 TRE COLLEZIONISTI PADOVANI NELL'OTTOCENTO: PROFILO BIOGRAFICO E LE LORO COLLEZIONI 43

2.2.1 FEDERICO MANFREDINI (ROVIGO, 1743 – CAMPOVERARDO, 1829) 45

2.2.2 LUIGI GAUDIO (PADOVA, ? – PADOVA, 1836) 50

2.2.3 ANTONIO PIAZZA (PADOVA, 1772 – PADOVA, 1844) 55

3. LE COLLEZIONI PADOVANE A CONFRONTO SULLA BASE DEI CATALOGHI A STAMPA DELLE LORO RACCOLTE 62

3.1 DEL PERCHÉ COLLEZIONARE STAMPE E LE MODALITÀ DI RACCOLTA TRA SETTECENTO E OTTOCENTO 62

3.2 I CATALOGHI E GLI SCRITTI SULLE COLLEZIONI: STRUTTURA ED ESEMPI 69

3.3 I CATALOGHI DELLA COLLEZIONE MANFREDINI DI ANTON NEUMAYR 72

3.3.1 L'AUTORE DEI CATALOGHI: ANTON NEUMAYR VON FLESSEN SEILBITZ (VIENNA 1769- VENEZIA 1859) 72

3.3.2 ANALISI DEI CATALOGHI E DELLA COLLEZIONE 74

3.4 IL CATALOGO DELLA COLLEZIONE GAUDIO DI ANTONIO MARSAND 85

3.4.1 L'AUTORE DEL CATALOGO: ANTONIO GEROLAMO MARSAND (VENEZIA, 1765 – MILANO, 1842) 85

3.4.2 ANALISI DEL CATALOGO 86

3.5 IL CATALOGO DELLA COLLEZIONE PIAZZA DI ANTONIO MENEGHELLI 98

3.5.1 L'AUTORE DEL CATALOGO: ANTONIO MENEGHELLI (VERONA, 1765 - PADOVA, 1844) 98

3.5.2 ANALISI DEL CATALOGO 99

3.6 CONSIDERAZIONI SULLE COLLEZIONI 106

3.6.1 GLI INCISORI PIÙ RICERCATI, I SOGGETTI E LE TECNICHE 106

3.6.2 IL MERCATO CALCOGRAFICO E I PREZZI DELLE STAMPE AGLI INIZI DELL'OTTOCENTO 138

4. TAVOLE 151

5. APPENDICE DOCUMENTARIA 167

6. BIBLIOGRAFIA 211

PREMESSA

La mia tesi si propone di mettere a confronto alcune raccolte di stampe appartenute a collezionisti padovani vissuti a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo a partire dai cataloghi a stampa delle loro collezioni, al fine di trarre delle considerazioni significative sul mercato, sul gusto e sulla diffusione di incisioni in questo periodo storico. Questo studio mi ha permesso di approfondire la conoscenza dell'incisione in un periodo particolarmente significativo per questa forma d'arte, spesso trascurato dagli studiosi. Le stampe, fin dalla loro apparizione, sono sempre state oggetto di interesse: nel XV secolo circolavano per lo più immagini devozionali e religiose vendute a bassi prezzi, che avevano massima diffusione in ambito strettamente popolare. Ben presto anche gli artisti e i collezionisti cominciarono a prestare attenzione alle incisioni: i primi, perché esse erano strumenti privilegiati di studio e di circolazione delle immagini; i secondi, perché l'ampia diffusione delle stampe, dei soggetti che offrivano e la facilità di reperirle, permettevano una formazione e un'educazione figurativa altrimenti difficile da affinare. Pur essendo oggetto delle mire dei collezionisti, le stampe erano generalmente considerate uno strumento di supporto, un'arte minore, subordinata alla più importante espressione artistica, ossia la pittura. Il Settecento ha rappresentato un secolo di grandi traguardi per l'incisione, la quale ha potuto affrancarsi dalla condizione di pura arte meccanica; il secolo successivo ha rappresentato l'ultimo grande periodo d'oro per l'intaglio, le cui potenzialità sono state progressivamente oscurate e soppiantate dalla nascente fotografia.

A partire dalle osservazioni di Spalletti (1979) e di Mazzocca (1981) ho affrontato, quindi, una considerazione generale sulla grafica tra Settecento e Ottocento a livello italiano ed europeo. Sono state individuate le ragioni del particolare favore di cui godeva l'incisione di traduzione ed è stato portato all'attenzione l'interesse dimostrato dalla critica coeva e da studiosi ed eruditi come Francesco Milizia (1797), Luigi Lanzi (1809) e Giuseppe Longhi (1830) sulle potenzialità del mezzo incisorio in ambito critico e artistico-storiografico.

Il discorso si è spostato poi sul collezionismo e sul mercato di stampe che tra XVIII e XIX secolo apparivano particolarmente floridi. La nuova attenzione rivolta alle incisioni aveva portato, infatti, a un incremento delle collezioni, sia pubbliche sia private, e di conseguenza il mercato e la circolazione delle stampe erano particolarmente intensi e avevano raggiunto un'espansione considerevole in tutta Europa. Parigi, Londra e Vienna erano i principali centri

di smistamento di opere d'incisione: le vendite e le aste private o pubbliche consentivano di reperire esemplari a prezzi differenti; il lavoro di mercanti e agenti era fondamentale per riuscire ad aggiudicarsi prima degli altri le prove migliori e le più rare. In Italia il commercio di stampe si concentrava in città come Venezia, Firenze, Roma e Milano, dove sorsero numerose ditte e negozi specializzati.

In seguito si è accennato al diffuso utilizzo delle stampe come strumenti privilegiati di arredo degli ambienti domestici e all'intensa attività editoriale e di tipo pubblicitario che supportava la diffusione delle incisioni. Ho ritenuto poi opportuno proporre una panoramica della più importante trattatistica sull'incisione che si è diffusa in maniera massiccia in questo periodo. Le opere di Basan (1767), Heinecken (1771), Jubert (1821) ma soprattutto gli imponenti volumi di Adam Bartsch (1803-1821) hanno rappresentato una base e un supporto per i collezionisti nella creazione delle proprie raccolte e soprattutto ha testimoniato l'enorme interesse nei confronti dell'arte incisoria da parte di studiosi e amatori.

A partire da queste premesse nel primo capitolo lo studio ha preso in esame il caso di Padova. I contributi di Pomian (1983) e di Fantelli (1976; 1982) hanno messo in luce come Padova, città molto vivace dal punto di vista culturale grazie alla presenza dell'Università, tra Settecento e Ottocento si era distinta rispetto ad altre città dell'entroterra per la forte spinta al collezionismo. Si è cercato di mettere in risalto, grazie alle informazioni ricavate dalle numerose guide coeve su Padova, come progressivamente in città sul finire del XVIII secolo si siano formate nuove collezioni di stampe che prima non esistevano, elemento significativo a testimonianza del rinnovato interesse nei confronti dell'incisione. Ho brevemente accennato, quindi, alle principali raccolte di stampe padovane come quella celebre di Giovanni de Lazara, del soprano Gaspare Pacchierotti, degli abati Antonio Marsand e Antonio Meneghelli e di altri collezionisti. L'attenzione si è rivolta, in particolare, sulle raccolte di tre cittadini padovani: Federico Manfredini, Luigi Gaudio e Antonio Piazza. Dopo aver ricostruito i loro profili sono state presentate le collezioni. Per quanto riguarda la raccolta del marchese Manfredini le notizie sono numerose per la presenza di scritti sulla sua figura, di un nucleo consistente di lettere scambiate tra il marchese e diversi corrispondenti come il conte Giovanni de Lazara o Tommaso Puccini e per gli studi svolti sulla sua professione e passione collezionistica. Più complessa è stata la ricostruzione del profilo e della storia della raccolta di Luigi Gaudio, per il quale è stata fondamentale una ricerca nell'archivio della famiglia conservato all'Archivio di Stato di Padova. Dalla documentazione sono state ricavate alcune notizie sulla famiglia e qualche lettera riguardante la storia della collezione di stampe del padovano. Sono state prese in esame anche le lettere riguardanti la redazione del catalogo

della collezione del nobile, scritto da Antonio Marsand e in particolare le lettere di commento alla sua opera da parte di suoi conoscenti e amici, che hanno attestato l'importanza del catalogo dell'abate come testo italiano esemplare sull'incisione. Anche per quanto concerne l'avvocato Antonio Piazza è stata necessaria una ricerca tra i carteggi del padovano conservati presso la Biblioteca Civica di Padova per ricostruire il suo profilo. Piazza rappresenta un caso particolare, un po' trascurato dagli studi su Padova; egli è stato un instancabile collezionista di cose patrie, la sua raccolta era costituita da libri, codici, dipinti, statue, incisioni e molto altro e aveva raggiunto una notorietà che superava i confini della città.
Per comprendere e documentare l'importanza che le collezioni in esame avevano al tempo è risultata utile l'analisi dei commenti e degli scritti di autori contemporanei e soprattutto le recensioni inserite nelle principali riviste coeve che hanno parlato delle raccolte o hanno recensito i cataloghi delle stesse.

Il terzo capitolo offre un'analisi più approfondita delle collezioni condotta sulla base dei cataloghi scritti da autori vicini ai collezionisti: Anton Neumayr, Antonio Marsand e Antonio Meneghelli. La pratica di scrivere il catalogo di una collezione era molto diffusa: esso poteva rispecchiare o meno il tipo di ordinamento e il progetto che il collezionista aveva scelto. Tra Settecento e Ottocento si erano diffuse numerose modalità di raccolta che rispondevano alle diverse esigenze del collezionista, il quale tendeva ormai ad assegnare un posto di primo piano all'incisione. Dai cataloghi è possibile avere una panoramica delle incisioni possedute dai collezionisti: sono state messe in evidenza le opere dei principali incisori e si è cercato di porre in risalto le affinità, rilevando quali stampe fossero state acquistate da tutti e tre i collezionisti, e le differenze. La lettura degli scritti ha permesso di trarre alcune interessanti considerazioni in termini di gusto, ossia capire quali fossero gli incisori più comprati e apprezzati, i soggetti e le stampe più richiesti, la qualità delle carte raccolte e le differenze o le similitudini con altre collezioni coeve, ai fini di individuare le peculiarità del collezionismo di stampe padovano primo ottocentesco. A supporto dell'analisi sono stati utilizzati i trattati italiani contemporanei sull'incisione: la *Calcografia [...]* di Giuseppe Longhi (1830), *Le classiche stampe [...]* di Giulio Ferrario (1836) e il *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe [...]* di Francesco Santo Vallardi (1843). La lettura dei manuali ha permesso di capire quali si riteneva fossero le incisioni che necessariamente dovevano far parte di una scelta collezione di stampe a inizio Ottocento.
Molto interessante è apparso anche l'approfondimento sul mercato calcografico agli inizi del XIX secolo: esso era caratterizzato da un'attenzione quasi maniacale alle etichette e questo aveva dato luogo a interessanti fenomeni di speculazione da parte di negozianti e incisori.

L’analisi dei prezzi indicati nei trattati ha permesso poi di rilevare le cifre a cui venivano vendute le incisioni nelle principali vendite estere e determinare quindi le ragioni delle oscillazioni del valore delle stampe nel mercato.

1.Tra collezionismo e studio: cenni sull'incisione e sul mercato tra Settecento e Ottocento

[…] almost every man of taste is in some degree a collector of print

Joseph Strutt,

Biographical Dictionary of Engravers, 1785.

Il discorso sull'incisione e sull'evoluzione degli studi, della critica, del mercato e del collezionismo di stampe tra Settecento e Ottocento richiederebbe una trattazione a sé, data l'imponenza delle trasformazioni avvenute in questo particolare periodo storico; di seguito, quindi, si vuole offrire una breve panoramica sui principali cambiamenti che hanno interessato l'arte incisoria.

Se già nel corso del XVI e del XVII secolo le incisioni avevano avuto un ruolo fondamentale nell'ambito della riproduzione delle opere d'arte pittoriche, nel corso del Settecento il loro utilizzo si era consolidato ed esse avevano invaso nuovi settori come quello dell'illustrazione e della divulgazione delle immagini. Il forte interesse nei confronti delle incisioni aveva comportato un cambiamento di giudizio rispetto a questa forma d'arte e la critica e la storiografia artistica settecentesche avevano colto questa trasformazione e posto al centro dei propri studi le indagini sulla funzione e sul valore che le incisioni andavano assumendo in quegli anni, manifestando una consapevolezza del tutto nuova nei confronti del mezzo grafico. Lanzi riassumeva in poche parole cosa aveva significato il Settecento per l'arte incisoria: egli parlava, infatti, di «secolo del rame» perché l'incisione aveva potuto beneficiare del "silenzio" della pittura, manchevole «di grandi genj e di grandi opere» e in questo modo le stampe erano potute salire «al più grande onore»[1]. L'incisione, infatti, nel

[1] Lanzi, 1809, I, p. 84. Giuseppe Longhi nella *Calcografia* difendeva l'incisione da chi sosteneva che il mercato delle opere di pittura era stato danneggiato dalla diffusione delle stampe; al contrario, i dipinti contemporanei si vendevano comunque e a prezzi elevati e proprio le incisioni avevano portato beneficio alla pittura: «disseminando [l'incisione] in ogni parte per mezzo dell'infinita sua riproduzione e moltiplicazione, e quindi a mite costo le opere dell'arte pittorica, ha potuto indurre più facilmente le persone doviziose d'ogni nazione ad

corso del Settecento aveva raggiunto una propria autonomia, con pari dignità dell'arte pittorica: il suo affrancarsi dalla pittura e dall'essere considerata un'arte minore era stato favorito dall'aumento del numero di collezionisti, di amatori, di gabinetti e soprattutto dalla diffusione dei trattati e dei manuali che parlavano di incisione, come confermava il Lanzi: «il numero de' lor dilettanti è cresciuto oltre modo; ne sorgon nuovi gabinetti in ogni luogo; si aggravano a dismisura i lor prezzi; si moltiplicano i libri che ne discorrono; ed è gran parte della civile coltura sapere i nomi, discernere il taglio, individuar le opere più belle di ogn'incisore»[2].

Il discorso sull'interesse delle incisioni nel Settecento appare complesso e comprende l'ampio dibattito creatosi attorno alle stampe di riproduzione e ai rapporti tra grafica e pittura. L'attenzione nei confronti delle stampe di riproduzione nel Settecento era cresciuto considerevolmente in quanto esse rispondevano a diverse esigenze: consentivano di tramandare nel tempo, preservandoli dall'oblio, i capolavori riprodotti dei grandi maestri, mantenevano vivo il ricordo di quelli andati persi o distrutti; fungevano da efficace supporto allo studio, con funzione strettamente didattica e dilettavano amanti e collezionisti. Rappresentavano, inoltre, utili strumenti critici per comprendere la fortuna di un determinato pittore sulla base del numero di riproduzioni, contemporanee e posteriori, che circolavano delle sue opere d'arte. La critica settecentesca aveva compreso l'utilità delle stampe di riproduzione, esse rappresentavano uno strumento fondamentale, agevolavano le ricerche di sistemazione storiografica e di critica pittorica, facilitavano i confronti con i modelli pittorici ed elaborazioni e giudizi su stile, composizione, resa ecc[3]. Il Milizia ne era sostenitore: «Da una collezione [di stampe] ben ordinata s'apprende a conoscere lo stile di ciascun Maestro, e tutto il suo andamento progressivo. Si paragonano altresì i differenti stili de' differenti Maestri e si valutan meglio che per i loro originali già degradati. E quale Galleria, e quale città per quanto sia ricca di sculture, di pitture, e di edificj sontuosi può offrire un diletto e

---

acquistare alcune sue produzioni: la comodità d'osservare a proprio talento le stampe comperate e la naturale propensione per ciò che si possiede fecero sì che grado grado quei medesimi, i quali poco o nulla sentivano del vero e del bello nelle arti imitatrici, cominciassero col confronto a distinguerne il pregio ed a gustarlo. […] Siccome poi sotto ogni stampa per lo più sta il nome del pittore prima di quello dell'incisore, così questi nascenti amatori cominciarono a stimare la pittura, stesero i loro viaggi per ammirare gli originali di quelle stampe, li gustarono e si trovarono inclinati a possederne a seconda de' loro mezzi, se loro veniva il destro di poterne acquistare, ovvero in caso diverso ebbero cura in vece d'ordinare nuovi quadri ai pittori viventi» (Longhi, 1830, p. 6).

[2] Lanzi, 1809, I, p. 84. La nascita della storia dell'arte come disciplina, a partire dalla seconda metà del Settecento, agevolava la diffusione degli studi sull'incisione, così come sulla pittura, e consentiva l'acquisizione di strumenti critici di valutazione e attribuzione delle opere. In proposito si veda il contributo di Pommier, 2001, pp. 275-288.

[3] Si vedano in proposito i contributi di Argan, 1970, pp. 157-165; Spalletti, 1979, pp.417-430; Borea, 1993, n. 67, pp. 28-40 e n. 70, pp. 50-74.

un'istruzione sì compiutamente?»[4]. Anche il Lanzi lo confermava nella prefazione alla sua opera, affermando che «Un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del cammino per essere conoscitor di pitture»[5]. Si andava diffondendo, quindi, la consapevolezza che le stampe di riproduzione avessero un valore scientifico e documentario fondamentale: esse potevano essere impiegate con finalità didattiche e di educazione visiva, per agevolare la diffusione di immagini, stili e iconografie, per supporto all'illustrazione enciclopedica e alle grandi gallerie reali[6]. Non era fondamentale che la riproduzione fosse fedele al modello nel dettaglio, in quanto le stampe di riproduzione erano rivolte per lo più a studiosi e critici dotati delle conoscenze necessarie per risalire all'opera riprodotta. Il valore attribuito alle incisioni di riproduzione aveva così modificato anche il ruolo dell'intagliatore: essere un incisore di riproduzione voleva dire possedere delle doti interpretative e una versatilità tali da riuscire a rendere il modello originario rifacendosi al suo stile, ma allo stesso tempo interpretandolo[7]. Scriveva il Milizia:

> «si ricordi sempre l'*Incisore* ch'egli non è artigiano, ma artista. Egli traduce. Per tradurre bene non basta seguire i contorni, e rappresentar le ombre e i chiari dell'originale; deve farne anche conoscere il colorito e il pennello. Né questo ancor basta: Egli deve cambiar stile come cambiano di stile gli originali. Non si ha più da riconoscere lo stile dell'incisore ma quello del maestro. Quel modo d'*incisione* che conviene ad un Raffaello, non conviene ad un Correggio. Una stampa ha da esprimere il disegno, il carattere, il *fare* del pittore»[8].

L'incisore, quindi, doveva dimostrare di avere una preparazione non solo tecnica specifica ma anche artistica e culturale in generale, alla pari di qualsiasi altro artista, in modo da essere in grado di riconoscere, interpretare e riprodurre lo stile pittorico sia di opere antiche sia moderne, era richiesta quindi una particolare versatilità e capacità di elaborazione. Le stampe

---

[4] Milizia, 1797, II, p. 7.
[5] Lanzi, 1809, I, p. XXV.
[6] Nel XVIII secolo si assisteva alla massiccia pubblicazione di opere che proponevano i dipinti delle gallerie più celebri, reali o private, e dei complessi monumentali riprodotti in incisione. Alcuni esempi in Europa erano il *Recueil* di Pierre Crozat (1729-1742), la *Schola Italica Picturae* di Gavin Hamilton (1773); le riproduzioni della Galerie Royale de Dresde (1753-1759), della Galerie Electorale de Düsseldorf (1778) e la Galerie Imperiale Royale du Belvedere a Vienna (1821-1828). In Italia si rilevano diversi tipi di pubblicazioni: a Firenze, un esempio è dato dal *Museum Florentinum* di Anton Francesco Gori pubblicato dal 1731, dalla riproduzione dei quadri del marchese Andrea Gerini (1759), dalla *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano [...]* del tedesco Francesco Moücke (1752-1762), dalle collezioni granducali fiorentine (1778); a Venezia le pubblicazioni sulle pitture veneziane di Anton Maria Zanetti il Giovane (1762); a Roma la riproduzione delle raccolte capitoline di antichità dal 1741, delle Logge e della Galleria Farnese. Numerose anche le riproduzioni legate alle storie pittoriche delle città, come il *Gran Teatro* di Venezia di Domenico Lovisa del 1720, la *Verona illustrata* del Maffei del 1731, la *Venezia pittrice* del 1780 di Giovanni Maria Sasso, la *Pisa Illustrata* di Alessandro da Morrona (1787-1793), l'*Etruria pittrice* di Marco Lastri (1791-1795). Sull'argomento si veda Spalletti, 1979, pp. 427-430; Borea, I, 2009, *passim*.
[7] Spalletti, 1979, pp. 417-430.
[8] Milizia, 1797, II, pp. 11-12.

di riproduzione assumevano in questo modo lo stesso valore di quelle d'invenzione, entrambe, infatti, erano riconosciute come opere originali, come citava l'*Encyclopédie* alla voce *Copie*, con la condizione che derivassero direttamente dai modelli e non da altre incisioni[9]. Agli inizi dell'Ottocento il dibattito sulle stampe di riproduzione era approfondito anche da Giuseppe Longhi all'interno della *Calcografia.* Longhi era un fermo sostenitore dell'importanza delle stampe di riproduzione dei dipinti, affermava che «la copia è strettamente legata all'originale e nella sostanza e nel modo; la traduzione è legata alla sostanza, libera nel modo»[10] e quindi il valore di originale attribuito a una stampa dipendeva dall'abilità e dal genio dell'incisore nel rendere e interpretare il modello. L'incisione non si trovava più in una posizione di dipendenza rispetto alla pittura, anzi, «quando prende [l'incisione] a pubblicare i dipinti più famosi, essa è originale nella sua esecuzione: traduce, non copia: giova alla pittura, non serve»[11].

La valutazione delle incisioni di riproduzione mutava anche all'interno dell'ambito strettamente collezionistico: esse erano apprezzate e ricercate dai collezionisti per la loro bellezza intrinseca, diventavano cioè un soggetto artistico autonomo. Le stampe di Bartolozzi, di Volpato, di Morghen e di altri incisori che riproducevano i più celebri capolavori di pittura, diventavano esse stesse opere d'arte e prendevano posto all'interno delle collezioni primo ottocentesche e insieme alle stampe d'invenzione popolavano il mercato. Sul finire del Settecento il desiderio del collezionista di possedere incisioni d'autore e rarità calcografiche spingeva a una frenetica ricerca di prime prove, primi stati, opere rare, al punto da divenire nell'Ottocento una vera e propria mania[12]. Cicognara, parlando di "bibliomania" e di fanatici collezionisti di libri, gemme antiche e incisioni, ironizzava sulla «venerazione con cui vengono ricercate, custodite e pagate le stampe portanti in pregio di quelle tanto vantate singolarità; come quelle avanti i punti, le barbe il berretto, l'albero ec. Le altre avanti l'arme, la tazza, la tovaglia, la gamba ec. la sola acqua forte, la contraffazione, i secondi tagli e mille singolari circostanze delle quali la maggior parte hanno un pregio puramente chimerico»[13]. Allo stesso modo Antonio Meneghelli, qualche anno più tardi, polemizzava su come l'«impostura dei venditori, il fanatismo dei compratori abbian posto in grandissimo credito le stampe avanti lettere, a lettere aperte ec., quando un intaglio vale in ragione della sua reale

[9] Voce *Copie*, in *Encyclopédie*, 1751-1780, IV, p. 176.
[10] Longhi, 1830, pp. 8-9.
[11] *Ivi*, pp. 19-20.
[12] Mazzocca, 1981, pp. 338-342. Le prime prove o le prove *anti litteram* erano tenute in alta considerazione dai collezionisti perché erano state eseguite quando la lastra ancora non aveva alcun segno di lesioni e usure, erano quindi stampe molto rare e il loro commercio aveva spesso dato luogo a speculazioni e raggiri.
[13] Cicognara, 1807, p. 8.

freschezza, dell'accurata impressione, abbia o non s'abbia la dedicazione, l'epigrafe; quando è pur troppo vero d'altronde, che la venalità introdusse la vituperevole costumanza di dare al pubblico più centinaja di esemplari avanti le lettere, sicchè agli ultimi non arride per certo la maggiore freschezza»[14].

1.1 IL MERCATO DI STAMPE

Da queste premesse si intuisce che il mercato di stampe, sia di riproduzione sia d'invenzione, era particolarmente vivace a cavallo tra Settecento e Ottocento. Longhi attestava l'imponente avanzata dell'incisione nel mercato artistico constatando l'indiscutibile «vantaggio ch'essa reca alla patria come arte di commercio. Per quell'utile misto al dolce […] le belle stampe furono sempre, e sono adesso più che mai, ricercate avidamente dalle più ricche e incivilite nazioni»[15]. A guidare il commercio nel corso del Settecento erano stati diversi esperti di incisione e mercanti che presenziavano alle vendite o fungevano da consiglieri e consulenti di collezionisti come Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette a Parigi, Anton Maria Zanetti a Venezia, Francesco Maria Niccolò Gabburri[16] a Firenze, Arthur Pond e Jonathan Richardson[17] in Inghilterra, Jan Zomer[18] in Olanda e molti altri. Grandi conoscitori della materia, essi stessi erano legati tra loro da amicizie e si mantenevano aggiornati tramite frequenti corrispondenze e in questo modo avevano dato un forte impulso al commercio e al collezionismo di stampe in Europa[19]. In ambito europeo i principali poli di commercio artistico erano di Parigi, che deteneva il primato, seguita da Londra e Vienna: queste città potevano contare su un'ampia circolazione di stampe giustificata da una richiesta forte e questo permetteva una regolarità nei meccanismi di domanda e offerta che non si verificava altrove. Tutte e tre le capitali beneficiavano della dispersione di collezioni e incisioni,

[14] Meneghelli, 1833, pp. 11-12.
[15] Longhi, 1830, p. 33.
[16] Il cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri era il presidente dell'Accademia del Disegno di Firenze; a lui si deve il lavoro di riproduzione grafica dei dipinti e dei disegni delle collezioni negli anni Trenta del Settecento. Sulla sua figura si veda: Borroni Salvadori, 1974, pp. 1503-1564; Perini, 1998;Turner, 2003, pp. 183-205. In particolare sulla sua raccolta di stampe: Barbolani di Montauto, 2006, pp. 83-94; Nastasi, 2008, pp. 83-94.
[17] Arthur Ponds è l'autore del *Prints in imitation of Drawings* pubblicato tra il 1735 e il 1736. La scelta dei disegni era stata dettata dai consigli di Jonathan Richardson; Ponds è stato promotore anche delle pubblicazioni *Roman Antiquity* e *Italian Landscapes* tra il 1741 e il 1746 (Borea, 2009, I, pp. 431-432). Su Pond: Lippincott, 1983; id., 1988, pp. 220-333; Clayton, 1997, p.72.
[18] Jan Pietersz Zoomer era il più importante mercante di Amsterdam, la sua clientela europea era molto vasta. Prima di morire aveva deciso di vendere le sue incisioni ad Anton Maria Zanetti; in seguito le stampe sono state acquistate da Dominique Vivant-Denon, collezionista e incisore, nel 1791 (Salamon, 1971, pp. 216-217).
[19] Griffiths, 1994, pp. 37-59.

soprattutto dall'Italia[20], che arricchivano il loro mercato di stampe. Nel corso del XVIII secolo si erano verificate in queste città una serie di grandi vendite e aste[21] che provenivano dalle gallerie reali o di privati; in queste occasioni le stampe venivano vendute in grandi lotti e poi smistate nei diversi paesi europei. A Londra già dal Seicento si era radicato un meccanismo di vendita tramite aste che si era consolidato nel corso del secolo successivo dando forma a un sistema organizzato di vendita retto da mercanti[22]. A Parigi le aste di incisioni avevano raggiunto prezzi molto elevati e si ha testimonianza di questo dall'abate Pietro Zani[23] nella *Prefazione* della sua opera e da Huber[24] che si lamentava delle cifre a cui venivano venduti certi pezzi. Giulio Ferrario e Francesco Santo Vallardi riportavano nei loro manuali i prezzi a cui erano state vendute alcune incisioni nelle principali aste estere. Ogni vendita prendeva il nome dal proprietario, ancora in vita o defunto, a cui le stampe appartenevano: si legge delle vendite Valois, Sylvestre, Logette, Pallière, Mariette, Alibert, Basan, Bénard, Rigal, S.t-Yves e Durand[25] che Ferrario riportava da alcuni cataloghi contemporanei e dal manuale di Joubert[26].

La capitale francese era caratterizzata da una lunga tradizione di venditori, già sul finire del XVI secolo erano attivi i Mariette, famiglia di mercanti di stampe e disegni. Pierre-Jean[27] aveva dimostrato un'intraprendenza e una passione notevoli ed era riuscito a stringere vantaggiose relazioni con grandi collezionisti e artisti del tempo come Pierre Crozat[28],

---

[20] La collezione grafica del Gabburri, per esempio, era stata dispersa nel 1758 ed era confluita in diverse collezioni private e pubbliche inglesi (Fileti Mazza, 2009, II, p. 36); un altro esempio è ricordato da Zani che riportava la lettera di Malaspina che lo informava sull'infelice scelta del mercante milanese Stork di vendere la raccolta di nielli del cognato, De Maino, a un cliente inglese: «Sig. Storck ha recentemente vendute ad un Inglese le stampe sue più rare e antiche con tutti i Nielli» (Zani, 1817-1824, I, p. 55).

[21] Si ricorda che le prime case d'asta, Christie's e Sotheby's sorgevano rispettivamente a Parigi e a Londra nella seconda metà del Settecento.

[22] Cecchini, 2009, pp. 150-171.

[23] L'abate scriveva che quando era a Parigi «si fecero tre vendite di stampe per la morte accaduta de' loro possessori. Io intervenni a tutte e ad una particolarmente, in cui il giovane Basan, che era per dividersi dal maggior fratello ed aprire un altro magazzino, comprò quasi tutte le più belle, facendo salire l'incanto ad un altissimo prezzo» (Zani, 1817-1824, I, p. 35).

[24] Huber scriveva nel *Discours Préliminaire*: «Il est encore des amateurs délicats (& le nombre en est considérable à Paris & à Londres) qui se bornent à une petite quantité de pieces; mais ils veulent que ces pieces soient capitale & de la meilleure qualitité. De-là ce prix excessis de quelques estampes dans les ventes publiques & chez les marchands» (Huber 1797-1808, I, p. XXI).

[25] Ferrario, 1836, p. CI. A queste vendite Ferrario aggiungeva anche i prezzi delle stampe da lui acquistate o da suoi conoscenti e amici, come i «signori Canevari, Sola, Curti, dell'Acqua» (p. CII) e le stime del Longhi tratte dalla sua *Calcografia*.

[26] Joubert, 1821.

[27] Su Mariette: Bacou, Monbeig Goguel, Viatte, 1967.

[28] Il banchiere e collezionista Pierre Crozat è l'autore del *Recueil*, raccolta di incisioni tratte dai quadri e dai disegni della sua collezione e di quella di Philippe duca d'Orléans; suo collaboratore era stato il conte di Caylus, incisore e dilettante, e suo consigliere Mariette. Il primo volume con cento tavole era stato pubblicato nel 1729 ma l'opera non era stata terminata. Il libro rappresentava il primo vero testo di storia dell'arte illustrato che segnava anche l'enorme influenza delle incisioni di riproduzione a livello europeo. Sul *Recueil* si veda Haskell, 1989, pp. 52-103; Borea, 2009, I, pp. 415-428.

l'incisore Anne-Claude de Caylus, Antoine Watteau, Antonio Maria Zanetti. Ritiratosi dal commercio dal 1750 si era dedicato agli studi e al collezionismo; dopo la sua morte la raccolta di stampe e disegni era stata dispersa tra il 1775 e il 1776 dagli eredi, contrariamente alla sua volontà[29], con un ricavato di 288.500 lire[30]. Gran parte dei disegni erano stati acquistati dalla Corona francese, le incisioni erano andate disperse ed erano confluite in diverse collezioni[31]. Anche Alibert era un noto mercante parigino, Zani informava di aver visto nel suo magazzino di Parigi molte stampe: «Il Sig. *Alibert*, uno de' principali mercanti di stampe a Parigi, mi concesse ampia facoltà di esaminare a mio bell'agio le innumerevoli [stampe], che in bell'ordine disposte facevano ricco il suo magazzino»[32]. A Vienna il mercato era in mano alla famiglia di commercianti di stampe ed editori di musica degli Artaria[33]: attivi già dal Seicento con un commercio di tipo ambulante, nel corso del Settecento avevano ingrandito l'attività fondando delle succursali a Magonza nel 1765 e a Milano nel 1805. Del magazzino del negoziante Carlo Artaria a Vienna, «ch'era pieno zeppo d'ogni maniera di stampe antiche e moderne»[34], ne parlava anche Zani, il quale ricordava di aver visto la «sua particolare raccolta riservata e segnatamente de' *Marcantonii* di superbissime prove»[35]. Gli Artaria avevano emissari anche in Italia e tra questi vi era l'incisore Giovanni Volpato[36]. Altri noti commercianti europei erano alcuni tesini che, a partire da un commercio seicentesco di tipo ambulante, avevano fondato dal secolo successivo delle ditte vere e proprie, dislocate in più paesi europei. Si ricordano gli Avanzo[37] presenti a Bruxelles, Colonia e nella capitale francese, i Buffa di Amsterdam, i Daziaro[38] con sedi a San Pietroburgo, Mosca, Varsavia e

---

[29] Mariette avrebbe voluto che la raccolta venisse ceduta alla collezione reale di Francia.
[30] Salamon, 1971, p. 207-256.
[31] Luigi Gaudio aveva acquistato l'*Adamo ed Eva* di Dürer che proveniva dalla raccolta del collezionista francese, dietro la stampa, infatti, si trovava scritto il nome di Mariette (Marsand, 1823, p. 2).
[32] Zani, 1817-1824, I, p. 34.
[33] Tentori, 1962, [cons. online]. Sugli Artaria di Milano si vedano: Arrigoni, 1951, pp. 338-344, 396-404; Mazzocca, 1981, pp. 350-351.
[34] Zani, 1817-1824, I, p. 14. Zani nel primo discorso preliminare alla sua *Enciclopedia* forniva alcune preziose informazioni sul mercato di incisioni tra fine Settecento e inizio Ottocento. Menzionava, infatti, molti nomi di collezionisti italiani e stranieri e commercianti di stampe che aveva avuto modo di incontrare nei suoi viaggi.
[35] *Ibidem*.
[36] Volpato veniva citato dal marchese Manfredini in una lettera indirizzata a Giovanni de Lazara del 28 dicembre 1787: «per una bagatella di 300 franchi acquistò [Volpato] dalla casa Poli per conto d'Artaria una stupenda collezione di Marcantonj, ove fra le altre stampe eravi una Storietta e grande, non finita che per metà ed ignota a tutta Roma», lettera di Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Pisa, 28 dicembre 1787, citata da Vedovato, 2002-2003, p. 110, conservata al Getty Research Library, Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370. Volpato era anche agente commerciale dei Remondini e rimane un fitto carteggio, conservato al Museo Civico di Bassano, tenuto tra la ditta e l'incisore che testimonia la vivace attività degli editori tra Roma e Venezia e informa sui rapporti intrattenuti da Volpato con figure come Smith, Algarotti e Anton Maria Zanetti (Marini, 1988, p. 18).
[37] Passamani, 1972, p. 95.
[38] Francesco Buffa è stato il fondatore del negozio nel 1790 e lo aveva diretto fino al 1836 (Passamani, 1972, p. 74). Giuseppe Daziaro aveva fondato l'attività e intorno ai primi anni dell'Ottocento aveva iniziato a vendere

Parigi, i Weiss con bottega a Berlino e a Stettino, i Tessari[39] ad Augusta e Parigi e gli Zanna, anche loro con attività nella città di Augusta[40]; Zani menzionava anche i due negozianti e collezionisti Carl Christian Heinrich Rost ed Ernst Peter Otto, «rinomatissimi raccoglitori di stampe» attivi a Lipsia[41].

In Italia i centri più attivi nel mercato di stampe erano le città di Firenze, Roma, Venezia e Milano. Nel XVIII secolo nella penisola non si erano ancora diffusi meccanismi d'asta come oltralpe: il mercato si basava ancora su sistemi tradizionali[42] e le vendite avvenivano tramite trattazioni private dirette o per corrispondenza: esse erano condotte, il più delle volte, da intermediari[43] che avevano un ruolo determinante nell'indirizzare i gusti dei collezionisti che si appoggiavano a loro per i propri acquisti. Oltre alle vendite private si potevano rinvenire incisioni dalle dispersioni ecclesiastiche e dalla ricca produzione editoriale e, a partire dalla seconda metà del Settecento, anche dalla Calcografia Camerale della quale rimangono alcuni cataloghi di vendita. Per tutto il Seicento il mercato di stampe italiano era stato retto principalmente da famiglie di mercanti ambulanti che vendevano le incisioni, soprattutto stampe popolari e libri, in giro per l'Europa[44]. Nel corso del Settecento queste attività avevano assunto un'organizzazione più stabile ed erano diventate delle vere e proprie "ditte" di commercianti, editori e stampatori con succursali dislocate in più città, anche europee[45]. Caratteristica del mercato italiano era la possibilità di rinvenire incisioni a cifre più basse rispetto alle altre città d'Europa, come commentava Giuseppe Bencivenni Pelli nel 1780: «Oggigiorno le stampe sono di gran valore, di là dai monti si pagano care, ma presso di

---

stampe in Austria e in Polonia, si era spinto in seguito fino alla Russia, commerciando anche in Lituania, Ucraina e Lettonia. Aveva aperto a Mosca un negozio di stampe nel 1827 e successivamente a Pietroburgo (Fietta, 1972, pp. 37-38).

[39] I Tessari erano inizialmente corrispondenti esteri dei Remondini, poi erano diventati grossisti di stampe ed editori con referenti in Germania, Polonia e in Russia. Nel 1840 la loro attività era stata acquisita dagli Avanzo (Passamani, 1972, p. 70).

[40] Massari, Negri Arnoldi, 1987, [ed. cons. 2005, p. 248].

[41] Zani raccontava che aveva ricevuto in dono da Rost la *Clizia* di Bartolozzi e da Otto «una delle venti introvabili, e forse uniche stampe di forma rotonda attribuite comunemente a *Sandro Botticelli*, il soggetto della quale è l'Angiolo Raffaele con Tobia» (Zani, 1817-1824, I, p. 18).

[42] Zani diceva che le stampe potevano essere comprate dai mercanti, dagli amatori, dai professori di belle arti o ricevute in forma di dono. Inoltre distingueva tra "mercanti formali" che risiedevano in città e "mercanti volanti" (i cosiddetti "stampini") che si spostavano di città in città, tratto da una nota manoscritta di Zani col titolo *Discorso. Avvertimenti, e Precetti per tuti coloro, che comperar vogliono delle stampe*, citato da Cristofori, 2005, p. LIV, conservato nella Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 3641.

[43] Gli intermediari spesso erano artisti come Tiepolo che procurava opere ad Algarotti e come Canova che lavorava per Tomaso degli Obizzi. I mercanti dovevano avere una formazione sia teorica, per questo spesso erano anche artisti, sia pratica che permettesse loro di riconoscere il valore di un'opera, saper fare attribuzioni, consigliare un acquisto.

[44] Sulla vendita ambulante di stampe si veda Milano, 2008.

[45] Molti erano i corrispondenti all'estero di attività italiane: i Remondini, per esempio, ne avevano in molte città della penisola iberica, dell'Austria, della Germania, Polonia, Olanda, ecc. (Infelise, 1990, p. 334).

noi, di dilettanti, sono poche, e vogliono acquistarsi con economia»[46]. Nella città di Firenze i mercanti più conosciuti erano i Pandolfini, l'antiquario Francesco Gori e «Pagni e Bardi negozianti di stampe»[47]. A Roma nel Settecento erano nate molte attività di stampatori, come quella del mercante Carlo Losi[48] «che da pochi anni colà aveva raccolte moltissime incisioni antiche, parte ritoccate e parte no, e le vendeva, conforme è sua usanza, ad onestissimo prezzo, come si può scorgere dal catalogo da lui pubblicato in quell'anno e ristampato nel 1790»[49], scriveva Zani che si trovava nella capitale nel 1775; Ludovico Mirri[50], le botteghe di Fausto Amidei, Francesco Antonio Ansilloni, Arcangelo Casaletti, Giovanni Generoso Salomoni[51], i Romeri in Piazza di Spagna e Filippo Piale[52]. Molte erano anche le imprese di tipo familiare come quella dei Lazzaroni, dei Komarek, dei Vasi[53] e soprattutto l'imponente fabbrica dei De' Rossi. La stamperia De' Rossi[54] era stata attiva dagli inizi del Seicento fino al 1738 anno in cui era stata acquisita dalla Camera Apostolica che entrava così in possesso di circa diecimila matrici[55]; nasceva in questo modo la Calcografia Camerale[56].

Venezia nel XVIII secolo era un crocevia di artisti, collezionisti, mercanti e soprattutto opere d'arte e per questo motivo in questa città, più che in altre, la figura dell'intermediario si era diffusa e aveva avuto modo di specializzarsi. Tra i più importanti si citano Giovanni Maria Sasso[57], il quale lavorava per clienti inglesi risiedenti a Venezia come John Strange, Richard Worsley, John Skippe, William Hamilton, Gavin Hamilton, Abraham Hume e Joseph Smith; Giovanni Antonio Armano[58] che praticava anche a Bologna e a Roma e Giacomo Della

---

[46] Giuseppe Pelli al segretario de Rasse, 2 luglio 1780, lettera citata da Fileti Mazza, Tomasello, 2002, pp. 276-277, conservata nell'Archivio della Galleria degli Uffizi, Filza III, n. 62,.
[47] Ferrario (1836, p. 222) citava Niccolò Pagni e Giuseppe e Bardi come stampatori e calcografi.
[48] Su Losi si veda il contributo di Federici, 2008, pp. 95-115.
[49] Zani, 1817-1824, I, p. 4.
[50] Coen, 2008, pp.173-192.
[51] Sul mercato di stampe a Roma tra Settecento e Ottocento si veda Sapori, 2008.
[52] Zani, 1817-1824, I, p. 27.
[53] Gallottini, 2008, pp. 117-150.
[54] Sui De' Rossi si rimanda a Grelle Iusco, 1996.
[55] Amadio, 2008, p. 151.
[56] Si veda Sapori, 1998, pp. 307-321;Amadio, 2008, pp. 151-172; Sapori, Amadio, 2008, pp. 265-315.
[57] Giovanni Maria Sasso è stato un collezionista, intermediario e mercante; alla sua morte, avvenuta nel 1802, le sue collezioni di stampe passarono al gabinetto di Antonio Remondini. Sulla sua figura e sulla sua *Venezia pittrice* si rimanda a: Previtali, 1964 [ed. cons. 1989, pp. 153-158, 226, 241]; Haskell, 1966, pp. 564-569; Conti, 1973, p. 148 e 238; Olivato(a) 1974, pp. 298-302; Olivato(b), 1974, pp. 53, 72, 86-87; Orso, 1986, pp. 37-55; Borea, 1994, pp. 503-521; Callegari, 1998, pp. 7-29; Callegari, 2000, pp. 95-119; Borean, 2004; Borea, 2009, I, pp. 616-619.
[58] «Il S.r Armanno Veneziano, abitante in Bologna ha formato l'Opera di *Marcantonio*, ed è la più compita che esista in Italia, poiché mi dicono che un Parroco di Londra l'abbia tutta compita, e tutta di superbe Prove. Certamente, che chi si alto ha elevato il core, merita che ognun gli renda eterno onore», tratto dalla dissertazione manoscritta *Discorso. Pareri, e consigli per ogni Ceto d'Amatori, che bramano formare una Collezione di stampe*, citata da Cristofori, 2005, nota 41, p. CIII, conservata nella Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 3641; ancora scriveva di Armano e della sua «serie quasi compita delle incisioni di *Marc'Antonio*» dopo essersi recato a Bologna nel 1787; Armano offriva la raccolta a diecimila scudi romani al Principe di Canino, ma era

Lena[59], collezionista e mercante che teneva rapporti soprattutto con clienti tedeschi. In Veneto un'attività economicamente rilevante era quella gestita dai Remondini, stampatori ed editori di Bassano, con sede anche a Venezia, che vantavano un'antica tradizione di commercio già dalla metà del Seicento, caratterizzato soprattutto dalla vendita ambulante grazie alle compagnie di mercanti tesini[60]. La produzione dei Remondini era molto vasta e poteva contare su una fitta rete di rapporti commerciali con città di tutta Italia e paesi stranieri come l'Austria, la Russia e la Polonia.

Anche Milano, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, si era distinta nel commercio di stampe grazie all'attività del tedesco Storck e di Carlo del Maino i quali, scriveva l'abate Zani: «avean di fresco aperto in società un negozio molto considerabile di stampe. Io fui de' primi, per atto di loro cortesia, a tutte vederle insiem con quelle che loro pervenivano a quando a quando da diverse parti»[61]; scriveva, inoltre, che i due mercanti possedevano molte antiche e rarissime prove di scuola tedesca e italiana, provenienti dalla Svizzera o raccolte da De Maino durante i suoi numerosi viaggi[62]. Anche i Vallardi[63] avevano avviato una intensa attività: «il loro commercio può valutarsi a più di 200.000 Lire che mettono in giro nel corso di un anno, ricavandone proporzionato profitto. Eglino possiedono una sceltissima e copiosa raccolta di incisioni antiche e moderne, moltissimi quadri di celebri autori e quantità di buoni libri, il tutto insieme per valore di oltre 100.000 Lire»[64]. I Vallardi erano una famiglia di calcografi ed editori, avevano bottega in contrada Santa Margherita ed erano i principali commercianti di stampe a Milano, gli unici agli inizi dell'Ottocento in grado di concorrere con il mercato europeo. Francesco Vallardi aveva ereditato l'attività dallo zio Giulio Scaccia nel 1750 e alla sua morte l'aveva lasciata ai cinque figli, Pietro, Santo, Paolo, Giuseppe e Costanzo. La bottega di Milano veniva rilevata da Pietro e Giuseppe nel 1812, gli altri fratelli, invece, rimanevano attivi nel commercio di stampe fuori Milano: Santo si era trasferito a Parigi dove commerciava incisioni e oggetti d'arte, Paolo teneva bottega a Venezia e vendeva, a sua volta, stampe e libri. I Vallardi a Milano producevano incisioni a

---

stata poi venduta al banchiere Pietro de Luca a un prezzo molto più discreto (Zani, 1817-1824, I, p. 9 e nota 10, p. 51). Armano aveva acquistato novanta dei centotrenta disegni del Parmigianino appartenuti ad Anton Maria Zanetti, i rimanenti quaranta erano stati acquisiti da Dominique Vivant Denon; la raccolta era originariamente di proprietà di Lord Arundel e Zanetti l'aveva acquistata a Londra nel 1720.

[59] Su Giacomo Della Lena si veda Haskell, 1966, pp. 261-262; *id*., 1967, pp. 173-178.

[60] Sui Remondini editori: Infelise, Marini, 1990; Boschloo, 1998. Per il rapporto tra i Remondini e i tesini si veda Passamani, 1972.

[61] Zani, 1817-1824, I, p. 30.

[62] *Ivi*, p. 37.

[63] Sui Vallardi editori e calcografi si vedano le pubblicazioni edite a Milano dalla casa editrice Vallardi del 1900 e del 1952; Milano, 2001, pp. 83-117.

[64] Citato da Milano, 2001, p. 86, conservato nell'Archivio di Stato di Milano, Commercio Parte Moderna, busta n. 355 Relazione Torresani.

partire dai quattromila rami che possedevano, dal 1825, invece, avevano avviato l'officina litografica. La loro stamperia rappresentava il principale punto di riferimento per molti collezionisti. Dal 1814 anche gli editori Bettalli, Giuseppe e Gian Battista, figli di Gioachimo che aveva fondato l'attività in contrada del Cappello, si erano distinti a Milano come stampatori[65].

1.2 COLLEZIONISMO E STAMPE D'ARREDO

Il mercato di stampe era mantenuto vivo dall'intensa attività di collezionisti e amatori che tra Settecento e Ottocento avevano dato forma a numerose raccolte di incisioni[66]. Sul finire del XVIII secolo i collezionisti non erano più solamente nobili e patrizi ma fioriva un nuovo pubblico costituito da una colta borghesia, sensibile alle nuove tendenze artistiche e di gusto. Molte erano le collezioni sia in Europa sia in Italia, pubbliche e soprattutto private: tra le più celebri si ricordano quella del Gabinetto Nazionale di Parigi e le raccolte dei sopracitati Crozat e Mariette; la collezione del British Museum di Londra nata nel 1753; la collezione del duca Alberto di Sassonia-Teschen[67] conservata all'Albertina di Vienna e del principe di Paar. A Venezia quella del console inglese Smith, le raccolte degli Zanetti e di Mauro Boni[68]; la Real Galleria di Firenze, il Gabinetto del cardinale Corsini a Roma e il considerevole fondo della Calcografia Camerale accresciuta nell'Ottocento con gli acquisti dei rami di Volpato, Canova e di Piranesi. A Parma si trovava la collezione Ortalli della Biblioteca Palatina, costituita dai 65.000 fogli del conte Massimiliano Ortalli, a Milano quella dell'abate Carlo Bianconi, la collezione di Antonio Remondini, confluita poi nel Museo di Bassano, a Genova il conte Giacomo Durazzo che custodiva una collezione anche di nielli unica nel suo genere.

---

[65] Sia i Vallardi sia i Bettalli erano tra i principali corrispondenti del professore Antonio Marsand, del quale si parlerà diffusamente in seguito: le lettere trasmettono l'interesse del professore verso le stampe e sono testimonianza di un vivace mercato calcografico di primo Ottocento (si veda in proposito l'*Appendice*).

[66] Una fonte importante sulle collezioni italiane ed europee, come è stato detto, è il *Discorso Preliminare* di Zani, 1817-1824, I, pp. 1-59. Si veda inoltre Fusconi, 1992, II, pp. 103-177; Borean, 2009, pp. 29-34.

[67] Il conte Jacopo Durazzo aveva raccolto una collezione considerevole di stampe per conto del duca, conosciuto nel 1773, di circa 30.000 pezzi. Sulla sua collezione si veda: Koschatzky, Widlar, Koreny, 1976; Moltaldo Spigno, 1990; Maffioli, 2000, pp. 83-112; Raggio, 2000.

[68] Anton Maria il Vecchio era collezionista di stampe e disegni, possedeva la serie completa di Rembrandt, Callot, di Giannantonio Pellegrini e Rosalba Carriera. Sulla sua figura si rimanda a: Borroni Salvadori, 1956; Bettagno, 1990, pp. 241-256; Maggioni, 1991, pp. 91-110. La sua collezione era stata venduta dagli eredi che avevano incaricato Sasso di gestire la vendita, si veda a tal proposito Borean, 2009, pp. 30-31. Su Mauro Boni si veda il capitolo due, nota 8.

Nel primo Ottocento, in Italia, la città più ricca di collezioni di stampe era Milano[69]: sono molte le raccolte citate da Mazzocca, in particolare si ricordano quelle degli incisori Giuseppe Longhi e Paolo Caronni; quella di Filippo Ala Ponzone, Gulio Beccaria, Carlo Cicogna, Girolamo D'Adda, Giorgio Trivulzio, Giulio Ferrario, della quale si parlerà in seguito, e molti altri. A Bologna si trovava la collezione dell'incisore Francesco Rosaspina, a Firenze quella di Giuseppe Pucci e Nicola Martelli; ricca era, inoltre, quella del marchese Malaspina di Pavia, di Cicognara a Venezia e infine, le raccolte di Gaudio e di Manfredini a Padova.

I collezionisti vedevano nelle incisioni un mezzo per l'educazione visiva e una fonte di diletto e nell'Ottocento questo aveva portato a un utilizzo sempre più massiccio delle stampe d'arredo. In epoca neoclassica si manifestavano, infatti, nuove tendenze, legate più alla sfera del consumo delle opere d'arte che allo studio e al collezionismo "puro": era il gusto a determinare e selezionare quali incisioni dovessero decorare le abitazioni, esse dovevano rispondere quindi a criteri di arredamento domestico specifici, all'insegna del diletto e dell'educazione visiva e non più sulla base di criteri legati esclusivamente alla qualità tecnica della stampa. Ciò valeva sia per le stampe di riproduzione sia per quelle d'invenzione[70]. A testimoniare l'attenzione verso un decoro nell'arredamento sono i cataloghi, soprattutto quelli pubblicati dai Vallardi tra il 1821 e il 1824, nei quali comparivano molte incisioni destinate all'arredo di ingressi, salotti, camere da pranzo e da letto, rappresentanti soggetti di genere o paesaggi e con formati più idonei all'ambiente domestico. A proposito dei soggetti che venivano selezionati per decorare le abitazioni è interessante la testimonianza di un manifesto d'associazione relativo a un'estrazione di stampe suddivise in lotti avvenuta agli inizi dell'Ottocento[71]. Nel manifesto si legge quali fossero gli accostamenti tematici propri di un collezionismo meno erudito e specializzato e quale fosse la gerarchizzazione dei soggetti: storico al primo posto, seguito dal paesaggio e per ultimo quello di genere[72]. Per quanto riguardava invece il collezionismo più specialistico erano Longhi e Ferrario a dare qualche informazione sulla modalità di arredo delle stampe e indicazioni sulla miglior conservazione

[69] Mazzocca, 1981, p. 342.
[70] *Ivi*, pp. 323-415. Si ricorda che l'utilizzo delle stampe come elemento di arredo, soprattutto in mancanza di opere di pittura, era una pratica diffusa già nel XVI e nel XVII secolo. Si soleva disporre le stampe incorniciate e appese alle pareti come arredo di studioli e camerini, come quelli di Matteo Botti e di Gabriele Vendramin (si vedano in proposito su Botti: Borghini, 1584, ed. 1807, III, p. 219; su Vendramin: Ravà, 1920, pp. 151-181; Lauber, 2002, pp. 25-75). Dall'inventario delle collezioni di Francesco Maria del Monte si apprende che in uno dei camerini il cardinale teneva appese alle pareti, oltre ad alcuni lavori di maestri come Tiziano, Michelangelo e Raffaello anche dieci stampe di Dürer inserite in cornici d'ebano (si veda Bury, 2003, p. 83).
[71] Mazzocca, 1981, pp. 344-346, cfr. in «Lo Spettatore», 1815,IV, pp. 126-127.
[72] Nei cataloghi di vendita dei Vallardi del 1821 e del 1824 sono molte le stampe di paesaggi che vengono proposte, spesso nei formati tipici dell'arredamento domestico, come l'ovale (Mazzocca, 1981, p. 348).

delle stesse. Longhi accennava al pregio derivato dall'esporre una galleria di scelte stampe. Scriveva infatti:

> «di qual piacere non ci ricolma una raccolta di scelte stampe, o custodite siano e riserbate ad onesto trattenimento nelle ore d'ozio, o collocate sotto lucido cristallo ad ornamento gentile delle civili abitazioni? In poche sale io raduno le incisioni di quanto vi ha di più squisito e non mercatabile ne' varj generi di pittura»[73]. Proseguiva poi con qualche indicazione più specifica riguardante aspetti strettamente conservativi: «in poche stanze si potrebbero appendere sotto cristallo alle pareti, prescindendo così da qualunque ordine pittorico od incisorio, ed avendo soltanto riguardo ad una convenevole simmetria. In tal guisa collocate, mentre formano un gajo ed istruttivo ornamento dell'abitazione, sono sempre visibili senz'incomodo; è tolto il rischio di sfregarle, di piegarle o di lordarle, come sovente avviene nello svolgere i portafogli; ed il cristallo stesso, quando sia bene applicato e diligentemente incollato in giro alla cornice, difende le stampe dagl'insetti e dal contatto dell'aria, le conserva ottimamente, e servendo loro quasi di vernice le rende più vivaci, più nitide e più belle»[74].

Anche Ferrario parlava di questioni di arredo e informava su come le stampe venissero custodite nelle abitazioni, suggerendo le modalità più idonee anche in termini di conservazione e riportando quali fossero le pratiche più diffuse. Ferrario riteneva bisognasse dedicare una scuola a ogni stanza con le incisioni dei più celebri maestri disposte in ordine cronologico. In questo modo la galleria di stampe sarebbe stata «la più piacevole ed istruttiva storia dell'arte ed insieme il più magnifico ornamento, in questo genere, di una principesca abitazione»[75]. Le incisioni dovevano essere poste sotto "cristalli", in cornici, appese alle pareti con «giusta e ragionata distribuzione avendo riguardo, per quanto fia possibile, ad una convenevole simmetria»[76]. Si disdegnavano le grandi cornici colme di ornamenti perché vi era il rischio che oscurassero la bellezza della stampa e venivano predilette cornici in ebano tinte di nero, «col listello confinante col cristallo dorato»[77], in modo da dare risalto alle carte. Ferrario continuava fornendo indicazioni sempre più precise anche sul colore delle pareti su

---

[73] Longhi, 1830, p. 29.
[74] *Ivi*, p. 274.
[75] Ferrario, 1836, p. LXXV. In precedenza le stampe venivano anche custodite all'interno di libri, risalgono, infatti, al XV secolo le prime notizie sulla conservazione delle stampe incollate all'interno di volumi e portafogli, arrotolate se di grandi dimensioni, poste sotto l'esclusivo controllo del proprietario e non esposte alla vista di tutti, allo stesso modo dei disegni. A testimonianza di questa pratica nel Seicento scriveva Giulio Mancini nella sua opera: «Onde, stando che si deve havere gran riguardo nel lasciar vedere le pitture et in collocarle ai lor luoghi, in casa d'un gentilhuomo privato di distintione d'appartamenti e di varietà di famiglia si osserverà questo modo: che dei disegni a mano ne farà libri destinati secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nationi e modo di disegno, s'a penna, lapis e carbone, acquarella, chiaro scuro, tenta a olio, così ancora nei disegni di taglio, che così sarà padrone di mostrarli e farli godere con gusto dei riguardanti / e facilità di chi mostrarà, quai libri si servaranno in luoghi più ritirati e da poter esser visti con commodo» (Mancini, 1620, ed. Marucchi, 1956-1957, I, p. 143). Si veda in proposito anche Bury, 2003, pp. 79-84.
[76] Ferrario, 1836, p. CV.
[77] *Ivi*, p. CVI.

cui dovevano essere appese le incisioni: «esso non sarà né vivo né piccante: il verde è generalmente il più acconcio; e dovrà essere un verdognolo più o meno carico secondo la quantità della luce ch'entra nella sala»[78].

Un esempio di arredo è dato dal Gabinetto di stampe di Ferdinando Marescalchi[79]: le incisioni si trovavano suddivise in due stanze del primo piano, inserite «tutte in cornice di Legno inverniciata a Mogano, colli filetti dorati, e tutte con i suoi cristalli»[80]; alcune erano nel "Quartiere detto delle Dame", «finite di cornice e di cristallo»[81], altre nella Biblioteca in fogli volanti inseriti in cartelle o lasciati in rotolo. Anche Tommaso degli Obizzi soleva tenere esposte alle pareti, in cornici di noce con lastre di vetro, le sue stampe e i suoi disegni, come si legge nell'inventario del 1803, in modo da poter avere una visione generale della sua raccolta grafica[82]. Altra testimonianza interessante è quella della raccolta Rosmini. Alla morte dello zio Ambrogio che aveva dato origine alla collezione, il nipote Antonio, che l'aveva ereditata, si occupava della disposizione del materiale sulla base delle tematiche rappresentate nelle carte[83]. La descrizione era stata pubblicata nel 1880 dal segretario Francesco Poli e, oltre a fornire un'idea su quali fossero gli ambienti adibiti a ospitare le stampe all'interno delle abitazioni, informano anche su quali soggetti fossero più consoni alle diverse stanze e anditi:

> «Nel salotto in cima alle scale e nel corridoio sono appese alle pareti parecchie stampe, delle quali le più grandi e ragguardevoli sono dell'Audran tratte dai dipinti del Le Brun. […] Nella prima stanza a destra del corridoio sonovi stampe di fatti storici sacri e profani con iscanzie fino a mezza parete di libri pedagogici; segue una stanza nella quale sono rimarchevoli i paesaggi del Rubens incisi dall'Hendrick. La terza di queste stanze è deputata agli studi architettonici con incisioni relative appese alle pareti, o raccolte in libri e collezioni, quali sarebbero i lavori di Palladio, S. Pietro al Vaticano, il real palazzo di Caserta, i palazzi di Roma, di Firenze eccetera. […] Attraversando il lucernario e il corridoio s'entra nella prima stanza a sinistra dove sono libri d'arte… La parte superiore di esse pareti è coperta di fine stampe di vario tempo e argomento, e sui banchi di mezzo stanno disposti libri di disegno, e specialmente di ornato, quali sarebbero i fregi delle logge vaticane di Raffaello. […] Alle pareti pendono due bellissime incisioni del Morghen, e del Folo tratte dai quadri di Poussin rappresentanti gli Angeli, che somministrano latte e miele a Gesù fuggente in Egitto, e la strage degli Innocenti, ed atre buone incisioni. […] Nella quinta stanza che è la maggiore sono collocati libri di studio teologico; appese stampe pregevoli, più o meno antiche, di vario autore, ma tutte di argomento sacro, nelle quali si distinguono il presepio di Raffaello, e le Madonne di questo pittore, di fra Bartolammeo, ed altri simili. Un'altra è consacrata a libri di ascetica e di sacra scrittura, e a una quantità

[78] *Ibidem.*
[79] Sulla sua figura e collezione si veda Preti Hamard, 2000, pp. 523-553; *id*., 2005, pp. 177-196, in particolare sulle stampe pp. 132-134.
[80] Preti Hamard, 2005, p. 133, cfr. Inventario 194 della collezione Marescalchi.
[81] *Ibidem.*
[82] Tormen, 2003, p. 241. Sulla figura di Tommaso degli Obizzi si veda il capitolo due, note 12, 47, 48, 51.
[83] Sulla collezione di incisioni di Rosmini si veda il contributo di Marini, 1997, pp. 75-149.

grande di incisioni, parte antiche e parte moderne, sacre e profane. Sono queste stanze trammezzate da un assai lucido corridoio, alle pareti del quale pendono, in grandi quadri a piccoli riparti, le incisioni del Maratta, tratte dalla stori sacra dipinta da Raffaello al Vaticano. In fondo avvi una Trasfigurazione, e lì sotto una gran forbice a legno di moro, che contiene circa cento incisioni di vario genere, argomento e valore»[84].

La diffusione e il commercio di stampe erano supportati anche dall'editoria, le incisioni, infatti, venivano proposte attraverso accurati cataloghi di vendita pubblicati periodicamente e promossi dagli editori e calcografi tramite manifesti d'associazione o pubblicitari, che si trovavano affissi per le città, all'interno di riviste periodiche o che venivano inviati per corrispondenza; in questo modo i commercianti potevano promuovere i propri prodotti annunciando le loro pubblicazioni, e rimanere informati costantemente sulle esigenze del pubblico[85]. Questi meccanismi editoriali, inoltre, rappresentavano lo strumento privilegiato per dettare tendenze e gusti. I Vallardi in Italia erano stati i primi a servirsene in maniera costante, i loro cataloghi descrittivi presentavano le incisioni per autori o per generi e ne sono un esempio quelli del 1818 e del 1824[86]. Dall'analisi dei vari cataloghi di vendita si rileva un cambiamento progressivo della loro fisionomia. Essi diventavano, infatti, sempre più precisi e accurati, oltre che voluminosi, in quanto ai fini della vendita erano necessarie schede scientifiche delle incisioni. I cataloghi avevano una funzione fondamentale per agevolare la vendita delle stampe[87], venivano richiesti in tutta Europa e diffusi nelle città. Prima dell'elenco delle opere vi si trovava un'introduzione in italiano, francese e latino in cui venivano date tutte le indicazioni e le condizioni sulla vendita e i pagamenti; venivano poi presentate le incisioni suddivise per scuole (quella italiana a sua volta era divisa in scuole, toscana, veneziana, romana, bolognese, ecc.). Altri esempi di cataloghi erano quelli di Niccolò Pagni e Giuseppe Bardi[88] a Firenze, di Giuseppe Bouchard a Roma[89] e i cataloghi

---

[84] *Ivi*, pp. 111-113, cfr. Paoli, 1880, pp. 118-121.

[85] Un esempio di manifesto d'associazione è quello sopracitato, riportato da Mazzocca, 1981, pp. 344-346. Nel sistema di associazione un gruppo di abbonati assumeva l'impegno di acquistare una stampa o una serie attraverso il versamento di una determinata somma nel momento di progettazione dell'opera; questo meccanismo di vendita consentiva agli editori di coprire le spese di produzione e assicurava agli acquirenti che l'opera venisse completata e venduta, Massari, Negri Arnoldi, 1987 [ed.cons. 2005, p. 248]. Pe quanto riguarda i manifesti pubblicitari si vedano, a titolo d'esempio, quello sulle incisioni tratte da Rembrandt in Cecchini, 2009, p. 151 e gli annunci del negoziante veneziano Ludovico Furlanetto in Marini, 1997, pp. 98, 100-101. I Vallardi, per esempio, promuovevano le loro produzioni anche all'interno della *Gazzetta Privilegiata di Milano* tra i trafiletti pubblicitari (Milano, 2001, p. 112).

[86] Milano, 2001, pp. 83-117.

[87] Molto spesso, però, il catalogo non era sufficiente e il cliente preferiva vedere di persona le carte prima di acquistarle.

[88] *Catalogo delle stampe incise in rame […]*, post 1791.

[89] *Collezioni di stampe le quali rappresentano le cose più rare della città di Firenze e della sua campagna* (cfr. Marini, 1997, p. 99).

della Calcografia Camerale[90]. Venivano compilati anche cataloghi di intere collezioni che erano destinate alla vendita, come quello sulle incisioni di Giulio Bonasone del 1830[91]. Da questo tipo di pubblicazioni si apprende che le stampe venivano vendute principalmente in serie, spesso riunite in volumi ed edizioni di lusso: alla fine del Settecento, per esempio, i Vallardi[92] stampavano le serie di Bartolozzi, Bromley, Clemens, Earlom, Green, Ryland, Sharp, Woollett e di molti altri incisori inglesi[93].

1.3 LA TRATTATISTICA SULL'INCISIONE

Il discorso sulla trattatistica assume un rilievo particolare ai fini di questo studio. La maggior parte dei più celebri repertori, manuali e dizionari sull'incisione sono stati pubblicati a cavallo tra Settecento e Ottocento sia in Italia, sia nel resto d'Europa. Lo scopo di queste pubblicazioni era principalmente far conoscere l'arte dell'intaglio al pubblico e fornire da supporto ai collezionisti nella creazione delle proprie raccolte. Dopo un generale silenzio della letteratura artistica della fine del Cinquecento, nel corso del Seicento erano stati pubblicati numerosi trattati i quali testimoniavano un'apertura e un interesse nuovi verso le stampe[94]. A partire dal *Recueil* di Crozat, si diffondevano in Europa una serie di scritti finalizzati all'illustrazione e all'esaltazione di gallerie reali e private ma anche cataloghi ragionati che erano frutto di lunghi anni di lavoro e di ricerche di studiosi e appassionati che avevano consultato i fogli dei più importanti gabinetti d'Europa.

Si distinguono due diversi tipi di pubblicazione: da una parte i cosiddetti Abecedari, che presentavano gli artisti in ordine alfabetico con l'elenco delle loro opere, e i dizionari sull'incisione; dall'altra i cataloghi ragionati che fornivano le notizie sugli incisori, molto spesso suddivisi per scuole, ma anche le descrizioni e i commenti sulle loro opere. Essi erano

---

[90] Cataloghi del 1826, 1832 e 1842.

[91] *Catalogo di una serie preziosa delle stampe di Giulio Bonasone […]*, 1830. La raccolta, originariamente di proprietà di Armano, apparteneva al bolognese Battista Petrazzani che l'aveva messa in vendita.

[92] Sulle serie ed edizioni stampate periodicamente dai Vallardi si veda Mazzocca, 1981, pp. 347-349.

[93] Le stampe inglesi godevano in questi anni di una particolare fortuna in Italia soprattutto per il loro argomento storico-documentario. A testimonianza di questo si vedano le due *Note delle stampe inglesi* che si trovavano in vendita nella bottega di Pietro Paolo Montagnani a Roma in Marini, 1997, pp. 106-107. Gli incisori inglesi erano apprezzati anche per le loro «stampe a punti, o come noi sogliamo dire, *a granito*, in quelle impresse a colori, o ad imitazione della matita, e specialmente in quelle da noi dette *a fumo*, e dai *Francesi manière noire*» (Ferrario, 1817-1834, ed. cons. 1831-1839, VI p. 147). Anche Pelli nel 1777 l'aveva constatato: «Il gusto loro è in Francia, ed i tedeschi ancora ne mandano moltissime alla luce, ma sono mediocri in paragone di quelle dei francesi e degli inglesi, che hanno perfezionato il lavoro a sfumo», lettera citata da Mazza, Tomasello, 2002, p. 274, conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, NA 1050, *Efemeridi*, s. II, V, 1777, c. 759v., 22 febbraio.

[94] Alcuni esempi sono l'opera di Ridolfi (1648), di Bosse (1649), Evelyn (1662), De Marolles (1666), Félibien (1666-1688), Malvasia (1678) e Baldinuci (1686).

spesso concepiti dagli autori come dei manuali, delle guide, per consigliare come formare la propria collezione di stampe. Il Settecento, dunque, si mostrava ricco di esempi in risposta all'aumento dell'interesse per l'incisione. Pierre François Basan, incisore, editore, collezionista e mercante, considerato «uno de' più grandi conoscitori di stampe»[95], pubblicava nel 1767 il *Dictionnaire des graveurs anciens et moderns*; il dizionario raccoglieva tutti gli incisori a lui noti ed era tra i più consultati e citati da altri studiosi dell'epoca[96]. «Il suo autore ha avuto per iscopo di dare un catalogo delle stampe più classiche d'ogni incisore»[97]: gli artisti erano elencati in ordine alfabetico e di essi veniva data qualche informazione biografica, venivano poi menzionate le opere principali, brevemente descritte, seguite da qualche commento.

Qualche anno più tardi, nel 1771, il barone Karl Heinrich von Heinecken dava alle stampe l'*Idée générale d'une collection complette des Estampes*, frutto di un lungo studio sulle collezioni dei duchi di Sassonia Augusto II e Augusto III, custodite a Dresda; l'obiettivo del barone era di offrire un modello agli amatori che avevano intenzione di formare la propria raccolta. Scriveva infatti: «J'ai travaillé dix sept ans sous Ses yeux, & comme je me suis appliqué dez ma jeunesse à la connoissance des Arts du Dessin, & que j'ai consulté presque tous les connoisseurs, je me flatte, que mon ouvrage sera de quelqu'utilité, & de quelqu'agrement à ceux, qui aiment les Estampes, & qui veulent en former un Cabinet»[98]. Le collezioni reali di Dresda eccellevano per la presenza di pezzi rari e antichi degli inizi della storia dell'intaglio, opera di maestri delle scuole italiana e tedesca, ma era anche ricca di pezzi di intagliatori moderni. Heinecken aveva introdotto la suddivisione degli incisori per scuole e l'opera era composta di dodici capitoli: dopo una presentazione delle gallerie, dei gabinetti e delle raccolte europee, seguivano i capitoli dedicati ognuno a una scuola, italiana, francese, fiamminga e olandese, inglese, tedesca. La sua opera era molto dettagliata, ma, come il *Dizionario* di Basan, l'attenzione era ancora rivolta prevalentemente ai profili biografici degli artisti più che all'individuazione del *corpus* delle loro opere e all'analisi critico-scientifica delle stesse. Longhi scriveva che l'opera di Heinecken era stata presa a modello da molti collezionisti per quanto riguardava la scelta della sistemazione da dare alla propria raccolta: se

[95] Longhi, 1830, p. XV.
[96] Anton Neumauyr nel catalogo della collezione di stampe del marchese Manfredini di Padova citava il dizionario di Basan come riferimento insieme alle opere di Heinecken, di Huber e di altri autori. Longhi non condivideva pienamente i meriti riconosciuti all'opera di Basan: «Non potè dunque coll'appoggio della propria sperienza entrare in tutti i misteri dell'arte nostra» e ancora «Scrisse giudiziosamente; ma coi principj allora vigenti in Francia, e segnatamente con quelli di Mariette, né molto penetrò nella teorica e nella pratica dell'arte» (Longhi, 1830, p. XVI).
[97] Zani, 1817-1824, I, p. 5.
[98] Heinecken, 1771, p. 4.

prima gli incisori erano disposti sulla base di un ordinamento cronologico, in seguito alla pubblicazione dell'*Idée générale* veniva adottato l'ordine pittorico con l'elenco dei pittori e associate le stampe tratte dalle loro opere, dando in questo modo preminenza al momento della composizione piuttosto che a quello dell'esecuzione[99].

Nel 1785 a Londra Strutt pubblicava il *Biographical Dictionary* e nel 1787 era la volta di Michael Huber con le *Notices générales des Graveurs*. Huber, dopo un discorso preliminare sull'incisione, allo stesso modo di Heinecken, aveva diviso la materia per scuole, aveva elencato gli incisori appartenenti alla scuola in questione seguendo l'ordine cronologico e di questi aveva dato notizia solamente sulle date di vita e di morte e aveva menzionato le loro incisioni; non comparivano descrizioni o commenti, ma solamente l'indicazione della data, se nota, e il nome del pittore da cui erano tratte le stampe di traduzione. Tra i dizionari meritano menzione quello di Claude-Henry Watelet e Pierre Charles Levesque, opera in cinque volumi pubblicata nel 1792.

Huber e Rost tra il 1797 e il 1804 pubblicavano il *Manuel des curieux et des amateurs de l'Art*. Si tratta di un'opera interessante dal punto di vista della struttura: gli autori avevano suddiviso gli incisori in scuole e in ordine cronologico; le incisioni, invece, sono suddivise sulla base dei soggetti (ritratti, di storia, generi diversi, ecc.) e tra stampe d'invenzione e di riproduzione da altri rami o pitture.

In Italia, sul finire del Settecento, si erano occupati di incisione Giovanni Gori Gandellini, con la sua opera del 1771, il quale forniva dettagliate informazioni sugli incisori che elencava in ordine alfabetico; nel 1809 Lanzi, all'interno della sezione sulla scuola fiorentina nella seconda edizione della *Storia pittorica* stampata a Bassano, dedicava all'incisione le *Origini e progressi della incisione in Legno e in Rame*; infine Milizia pubblicava nel 1797 il *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*[100]. Nell'Ottocento altri esempi erano rappresentati dall'opera di Zani[101] realizzata tra il 1817 e il 1824 ma non condotta a termine: la prima parte, contenente il *Primo discorso preliminare* che, come è stato detto, rappresenta una fonte di notizie sul mercato e sul collezionismo italiano ed europeo a cavallo tra Settecento e Ottocento, era stata pubblicata e conteneva l'indice alfabetico degli incisori con informazioni sulla nascita, la patria, i loro meriti e la data di morte. La seconda parte era ordinata per soggetti, suddivisi in nove classi: a eccezione dell'ultima classe, le altre erano pronte per la stampa ma solamente la prima era stata infine pubblicata. Rimangono

[99] Longhi, 1830, pp. 272-273. Longhi non condivideva questa impostazione, in quanto in questo modo l'incisione era ridotta a semplice mestiere meccanico.
[100] Lanzi, 1809, I, pp. 84-116; Milizia, 1797, in particolare sull'incisione II, pp. 7-30.
[101] Un'interessante analisi dell'opera di Zani è stata condotta da Cristofori, 2005, pp. XLIX-LXIV.

manoscritte, conservate alla Biblioteca Palatina di Parma, una serie di annotazioni, considerazioni e dissertazioni di Zani che colpiscono per il loro acume e per il loro contributo allo studio dei fogli e al riconoscimento di originali, falsi, copie, primi stati, ecc[102].

Nel 1821 Joubert stampava il *Manuel de l'Amateur d'estampes*, un'opera importantissima per gli amatori: da una parte emerge tutta la conoscenza della materia da parte dell'autore in qualità di incisore, dall'altra colpiscono le annotazioni derivanti dalla sua esperienza di mercante. Joubert aveva disposto gli incisori in ordine alfabetico indicando l'epoca, le date di nascita e morte, le stampe da loro incise e soprattutto aveva riportato i prezzi a cui erano state vendute sia in vendite pubbliche sia private; rappresenta quindi una fonte fondamentale per avere la percezione delle cifre a cui erano acquistate le incisioni al tempo. Lo scritto più importante era sicuramente il *Peintre graveur* di Adam Bartsch, incisore e conservatore delle raccolte imperiali di Vienna. La sua opera rappresentava il primo e più completo repertorio sistematico degli incisori: si tratta di un'opera monumentale pubblicata in ventun volumi tra il 1803 e il 1821 a Vienna, che proponeva l'elenco delle stampe della collezione di Albert von Teschen, suddivise per scuole[103]. Scriveva Antonio Marsand che, tra tutte, quella di Bartsch era un'opera che poteva dirsi veramente classica, «da' dotti di tutta Europa fu accolta non meno con venerazione verso il sapere di quell'uomo profondo nelle cognizioni dell'arte ed insieme artista eccellente, che con gratitudine alle fatiche gravissime da lui sostenute»[104]. Nella prima metà dell'Ottocento si individuavano in Italia la *Calcografia* di Giuseppe Longhi del 1830, l'opera di Ferrario del 1836 e il catalogo di Francesco Santo Vallardi del 1843, dei quali si tratterà in seguito.

Dall'esame dei diversi trattati emerge, quindi, un progressivo cambiamento nell'impostazione adottata dagli studiosi: l'iniziale ordine alfabetico veniva progressivamente sostituito da quello per scuole e cronologico; si iniziava a prediligere, per lo più, una

---

[102] Si fa riferimento, in particolare, a quattro dissertazioni così intitolate nel Manoscritto Parmense 3641 custodito alla Biblioteca Palatina di Parma: *Discorso. Avvertimenti, e Precetti per tutti coloro, che comperar vogliono delle stampe*; *Discorso. Pareri, e consigli per ogni Ceto d'Amatori, che bramano formare una Collezione di Stampe*; *Discorso dei Metodi diversi, che comunemente si tengono, e si possono tenere nell'ordinare un Gabinetto, o uno Studio o una Raccolta di Stampe*; *Se i Gabinetti pubblici di stampe debbano essere annessi alle Biblioteche pubbliche oppure alle Accademie delle Belle Arti*. Le quattro dissertazioni dovevano essere inserite nelle seconda delle otto parti che dovevano completare l'*Enciclopedia metodica*, come Zani aveva annunciato nella *Novantesima annotazione* inserita all'interno dei *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno[…]* del 1802: «Ho dunque il bene di annunziare agli Amatori delle Belle Arti che quell'Opera che fece dire ad alcuni, e non senza qualche ragione, esser impossibile a potersi eseguire, è condotta al suo termine. Sì certamente; io ho già pronte da porsi sotto al torchio le sue prime quattro Parti, le più interessanti e più necessarie delle altre quattro […]» (Zani, 1802, p. 202). Nella *Novantesima annotazione* le dissertazioni presentano titoli diversi rispetto alle carte manoscritte.

[103] Nel 1978 è stato avviato un aggiornamento dell'opera attraverso i centootto volumi del *The Illustrated Bartsch*, a cura di Walter Strauss, con esemplari nuovi, attribuzioni, illustrazioni ecc.

[104] Marsand, 1823, p. X.

costruzione dell'opera che riproponesse i progressi dell'incisione; l'ordine pittorico era stato abbandonato a favore dell'ordine degli incisori[105], a testimoniare la preminenza data ora all'incisore e non più all'inventore del soggetto e al modello pittorico originario; le notizie sulle stampe si facevano più dettagliate e precise e si mirava a una schedatura scientifica delle stesse. Inoltre, si osserva come i manuali ottocenteschi mirassero a proporre all'amatore degli esempi di raccolte organizzate per generi e tipologie, ponendo in primo piano l'aspetto estetico. L'opera di Longhi e il manuale di Ferrario, come si è visto, ne erano l'esempio più concreto nei consigli che dettavano in ambito di arredamento.

[105] Ancora una volta Zani fornisce una testimonianza preziosa in riferimento al gabinetto di Carlo Bianconi, l'abate scriveva: «erano le stampe divise giusta le diverse scuole, e poste nell'ordine alfabetico di ciascheduno inventore; ma essendo allora suo divisamento di dare alla luce una nuova edizione del *Dizionario* di Gori Gandellini aumentata e corretta, gli parve che più agevole riuscita sarebbe la sua impresa, se quest'ordine alfabetico fosse tramutato in quello degl'incisori» (Zani, 1817-1824, I, p. 8).

2. Il collezionismo di stampe a Padova tra Settecento e Ottocento: i collezionisti, le raccolte e la loro storia

2.1 Collezionismo di stampe a Padova

Tra il XVIII e il XIX secolo in area veneta si assisteva a un incremento del numero di collezioni che interessava, seppur in misura differente, più città[1]: se nel secolo precedente la maggior parte delle raccolte si erano concentrate a Venezia e a Verona, in poco tempo anche a Vicenza, Treviso, Padova e Rovigo si assisteva alla nascita di nuove[2]. Le collezioni che si formavano in questi anni coglievano il cambiamento di gusto che era conseguenza dei nuovi orientamenti artistici e dei recenti studi storico-critici che andavano diffondendosi. In particolare si osservano due tendenze nel collezionismo, l'una rivolta alla raccolta di opere d'arte, l'altra alle produzioni di tipo naturale[3]. È interessante anche il dato riguardante le raccolte di stampe e disegni delle quali si ha notizia soprattutto dalle guide delle città: in esse si apprende che molte di queste raccolte non esistevano a inizio del XVIII secolo ma che si erano formate a partire dalla seconda metà del Settecento in tutta l'area veneta. Giannantonio Moschini nel 1806 individuava dodici collezioni di stampe a Venezia; Saverio Dalla Rosa a Verona, nell'inventario redatto tra il 1802 e il 1804, ne rilevava cinque; Giambattista Rossetti a Padova attestava la presenza di tre e due a Bassano agli inizi del XIX secolo[4].

Il contesto culturale padovano nella seconda metà del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento era orientato verso un classicismo particolarmente marcato che si manifestava, in letteratura e in ambito artistico, attraverso l'adesione a una cultura di tipo antiquario e archeologico. Le collezioni di incisioni che sorgono tra Settecento e Ottocento sono la prova manifesta del rinnovato interesse verso l'arte grafica soprattutto in termini di arredo domestico. In questo clima, la riscoperta degli artisti primitivi trovava un terreno fertile[5]: i primitivi erano apprezzati soprattutto dai collezionisti più colti che celebravano la semplicità propria delle loro opere di contro agli sfarzi

[1] Sul collezionismo tra Seicento e Settecento si veda in particolare Dal Pozzolo, Tedoldi, 2003; per il collezionismo veneziano Aikema, Lauber, Seidel, 2005; Borean, Mason, 2009. Sul collezionismo padovano si veda Mancini, 2005.
[2] Pomian, 1983, pp. 493-547 e 1986, pp. 1-70.
[3] *Ibidem.*
[4] Pomian, 1986, p. 8.
[5] Sui Primitivi e il loro recupero nel Settecento si vedano: Venturi, 1926; Previtali, 1964 [ed. cons. riveduta e ampliata, 1989].

eccessivi che avevano caratterizzato l'epoca barocca. A Padova l'interesse era focalizzato sulla figura di Andrea Mantegna, artista quattrocentesco di spiccata cultura antiquaria: il pittore era posto al centro degli studi storiografici, si ricercavano prove sulla sua origine patavina, si bramavano le sue opere o le riproduzioni delle stesse, si individuavano i suoi seguaci, ogni collezionista di area padovana possedeva almeno un'opera dell'artista nella sua collezione[6]. Di Mantegna si erano interessati in particolar modo due eruditi, Giovanni de Lazara e Pietro Brandolese[7]. I due padovani appartenevano alla cerchia degli studiosi più influenti di questo periodo insieme a Mauro Boni, Giovanni Maria Sasso e Jacopo Morelli[8]. De Lazara collezionava stampe mantegnesche e mirava ad averne la serie completa[9], Brandolese era autore di uno scritto dedicato alla dimostrazione della patavinità di Mantegna[10]. Il gusto per i primitivi si rilevava in più collezioni del tempo, come in quella dei conti Capodilista, dell'abate Facciolati il quale aveva iniziato a raccogliere pitture antiche ai fini di ricostruire e documentare l'evoluzione della scuola veneta[11] e di Tommaso degli Obizzi[12] il quale possedeva diverse pitture di artisti italiani, soprattutto di scuola veneta e toscana.

Il collezionismo nella città di Padova tra Settecento e Ottocento appariva, dunque, particolarmente vivace e lo testimonia un incremento delle raccolte e delle gallerie di privati. Le

---

[6] Sull'interesse nei confronti del pittore a Padova si veda il contributo di Magani, 1993, pp. 431-459; id., 1998, pp. 355-380.

[7] Pietro Brandolese era noto soprattutto per la sua attività di libraio ed editore, dal 1778 aveva una libreria sotto il Bo', ma era stato anche un bibliografo e un mercante. Caro amico del conte de Lazara e di Lanzi, teneva diversi rapporti con molti collezionisti ed eruditi dell'epoca. Quando de Lazara era stato nominato ispettore alle pubbliche pitture di Padova dalla Serenissima, tra il 1793 e il 1795, aveva chiamato come accompagnatore per l'ispezione Brandolese, il quale beneficiava di questa opportunità per la redazione della sua guida pubblicata nel 1795, come scriveva Brandolese stesso nella *Prefazione* alla sua guida: «Ma parlando delle opportunità da me avute per ben condurre a fine quest'opera, non devo tacere per ultimo la somma cortesia di un Cavaliere di finissimo intendimento, e grande amatore delle Belle Arti, il quale non solamente si degnò di comunicarmi quanto co' suoi studii avea raccolto nel mio proposito, e di aprirmi la scelta sua biblioteca, copiosissima in tutto ciò che concerne le arti del disegno, ma ebbe ancora la singolare bontà e di giovarmi ad ogni mia richiesta col suo consiglio, e di farsi eziando bene spesso a me compagno nelle più nojose ed incomode indagini. Né di ciò solo son debitore al Signor Conte Giovanni de Lazara Cavaliere Gerosolimitano, ma ancor dell'onore d'avermi scelto a suo assistente nella ragguardevole ispezione a lui affidata dalla Sovrana autorità sopra le pitture di Padova e del suo Territorio; il che fu ed è a questi miei studii di non picciolo giovamento» (Brandolese, 1795, p. X). Su Brandolese si veda il contributo di Caburlotto, 2001, pp. 161-170 e relative note, con bibliografia di riferimento.

[8] Previtali, 1964 [ed. cons. 1989, pp. 145-155]. Su Mauro Boni si veda Previtali, 1964 [ed. cons. 1989, pp. 145-155], pp. 149, 153, 157, 161-163, 246; Bonfioli, 1971, [cons. online]. Su Sasso si veda il capitolo uno, nota 57. Su Jacopo Morelli si veda Burigana, 2012, [cons. online].

[9] Meneghelli informava del progetto del conte di redigere uno scritto su Mantegna: «Congetturiamo avesse egli sempre in animo di accingersi all'impresa; ma che sempre distratto dalle ricerche relative alla sua collezione, ne la differisse finché colto dalla vecchiaja, gli venne men quella lena indispensabile in un argomento per sua natura né breve, né facile» (Meneghelli, 1833, pp. 9-10).

[10] Brandolese, 1805.

[11] De Benedictis, 1991, [ed. cons, 1998, p. 128].

[12] Tommaso degli Obizzi aveva creato un vero e proprio museo, le sue collezioni comprendevano opere di pittura, incisione, scultura, reperti archeologici, lapidi e iscrizioni funerarie, monete e medaglie, avori, bronzi, armi, produzioni naturali, miniature, strumenti musicali ecc., che aveva disposto all'interno del suo castello, il Catajo, seguendo una precisa disposizione e allestimento scenografico, funzionali al tipo di ambiente. Il suo "museo", oggetto di ammirazione da concittadini e forestieri, rispecchiava un gusto ancora tipicamente settecentesco, per il quale era privilegiata la quantità piuttosto che la qualità degli oggetti d'arte. Sulla sua figura e collezioni si veda Rizzoli, 1923, pp. 127-146; Olivato(a), 1974, pp. 298-302; Fantelli, 1977, pp. 12-16; Fantelli(b), 1982, pp. 101-115; *id.*, 1990, pp. 95-99.

collezioni padovane di questo periodo presentavano due diverse configurazioni: da una parte si scorgeva un interesse collezionistico in senso stretto, per il quale si raccoglievano oggetti d'arte con finalità essenzialmente di diletto; dall'altro si rilevava uno scopo didattico e di studio nella formazione delle raccolte, che si sposava perfettamente con l'immagine di Padova vitale centro di studi che gravitavano attorno all'Università. Le principali informazioni sulle collezioni più celebri si ricavano dalle guide della città[13], in particolare si fa riferimento alle guide di Rossetti[14] del 1765, del 1776 e del 1780, le due di Moschini pubblicate nel 1817[15] e quella di Alessandro De Marchi del 1855[16]. Oltre alle descrizioni sulle principali bellezze patavine, opere di pittura, scultura, architettura, gli istituti, i palazzi, le chiese, le piazze, gli autori davano notizia dell'esistenza di alcune collezioni di proprietà di ricchi e influenti cittadini padovani. Rossetti nel 1776 registrava la presenza di ben ventisei collezioni, un numero significativo in quanto a inizio Settecento se ne contavano meno di dieci[17]. Moschini, alla stregua di Rossetti, si soffermava sulle «cose che per conto di arti si serbano ragguardevoli presso le Famiglie»[18] e oltre ad alcune note sulle architetture delle dimore, accennava alle collezioni che vi erano custodite all'interno. Ritornavano i nomi di famiglie già citate da Rossetti, come gli Abriani, gli Aldrighetti, i Battaglia, i Buzzaccarini, i Capodilista, i Cavalli, i Dottori, i Dondi Dall'Orologio e molti altri, ma il dato interessante era il riferimento a tre collezionisti di stampe che Rossetti, pochi decenni prima, non aveva citato: Luigi Gaudio, Giovanni de Lazara e Alessandro Papafava. Il conte de Lazara veniva citato per la sua collezione di quadri, la ricca biblioteca e «pure la sua copiosa e scelta collezione di stampe antiche»[19]; di Alessandro Papafava, «amico delle bell'arti che ben conosce»[20], si leggeva che in quel tempo andava «formando una ricca collezione di stampe e libri»[21]; di Gaudio Moschini scriveva che nel suo elegante salotto «si serba una ricchissima collezione di stampe e antiche e moderne»[22]. Dalle guide si apprende che le opere di pittura mantenevano una posizione dominante all'interno delle collezioni e allo stesso modo le raccolte librarie, ma in pochi decenni si osserva

[13] Le guide di Padova rappresentano una testimonianza unica che offre un inventario della città in un determinato momento storico. La loro diffusione ha inizio nel corso del Settecento; potevano avere diverse configurazioni, erano compilate sulla base di suddivisioni "per giri" e giornate oppure in ordine alfabetico.
[14] Rossetti, 1765, 1776, 1780. Esiste anche un'altra guida pubblicata postuma nel 1786. Confrontando le guide tra loro si legge della scomparsa di vecchie collezioni e della comparsa di nuove, in seguito agli aggiornamenti fatti dall'autore.
[15] Una guida era dedicata al conte Girolamo Da Rio ed era stata pubblicata a Venezia; l'altra, pubblicata a Padova, presentava la dedica al professore Antonio Marsand.
[16] Altre celebri guide sono quelle di Pietro Brandolese del 1791 e del 1795, di Paolo Faccio del 1818 e di Pietro Selvatico del 1869. Gli autori non si soffermano sulle collezioni dei privati ma si limitano a descrivere le architetture delle loro abitazioni.
[17] Pomian, 1983, pp. 493-547.
[18] Moschini(a), 1817, p. XVII.
[19] *Ivi*(a), p. 183; *Ivi*(b), p. 75.
[20] *Ivi*(a), p. 190.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ivi*(a), 1817, p. 175; *Ivi*(b), p. 73-74.

anche un progressivo interesse nei confronti delle stampe. De Marchi nel 1855 si soffermava maggiormente sulle più celebri collezioni di cittadini padovani che elencava nell'*Appendice*[23]: di ogni collezionista indicava dove si trovava l'abitazione e descriveva brevemente le raccolte di loro proprietà. Si annoveravano dipinti, sculture, bronzi, stampe, medaglie e monete, pietre preziose e cammei, libri, collezioni naturalistiche. Molti erano i dipinti, alcuni di grande pregio di maestri come Mantegna, Palma il Vecchio, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Reni, Tiepolo, Canaletto. Domenico Borini possedeva centoventi quadri, Leonardo Emo-Capodilista ne aveva ereditati dal padre centocinquanta; il conte Bertucci Maldura era proprietario di una ricca biblioteca che contava dodicimila volumi tra *Codici* e *Statuti* e allo stesso modo era copiosa quella degli eredi del conte Nicolò Da Rio, costituita da cinquemila volumi. I signori Ferdinando Cavalli, Giuseppe Orsolato e Antonio Sacchetto sono, invece, citati principalmente come collezionisti di stampe. Cavalli possedeva circa seicento eccellenti prove appartenenti alle diverse scuole: sessanta di scuola fiamminga, sessanta di scuola francese, ottanta di quella inglese, sessanta della tedesca e di quella italiana ne aveva raccolte in numero tale che le incisioni costituivano «nel loro complesso una Collezione a base di una storia dell'arte»[24]. Orsolato possedeva la raccolta completa delle stampe di Nicolò De Bruyn e infine Antonio Sacchetto aveva tremila incisioni, molte delle quali di antichi maestri, ossia Mantegna, Cranach, Dürer, Tiziano, Raimondi, Luca di Leida, Aldegrever, ma anche di artisti moderni, come Morghen, Bartolozzi, Longhi, Müller e Garavaglia. De Marchi citava anche le collezioni di Francesco, figlio di Luigi Gaudio, di Nicolò De Lazara che l'aveva ereditata dal padre Giovanni e quella trasmessa a Giuseppe Cecchini-Pacchiarotti dallo zio Gaspare Pacchierotti. Emerge, quindi, come sul finire del XVIII secolo l'interesse nei confronti delle stampe non risultasse ancora particolarmente forte: ciò è testimoniato da Rossetti nelle sue guide, il quale non rilevava l'esistenza di collezioni di stampe degne di menzione; ma solo qualche decennio più tardi Moschini e De Marchi, invece, attestavano come le stampe fossero entrate in maniera massiccia nelle collezioni padovane, a testimonianza di un significativo aumento di interesse nei confronti dell'intaglio e di conseguenza anche un cambiamento del gusto collezionistico.

La scelta di raccogliere libri, opere di pittura, scultura, intaglio o di altre arti minori, la preferenza verso un artista o per un determinato soggetto dipendeva, oltre che dal gusto personale, dalla condizione sociale a cui il collezionista apparteneva. Molti dei nomi fin qui citati erano di nobili e ricche famiglie padovane che erano entrate in possesso delle collezioni d'arte soprattutto per via ereditaria: spesso, infatti, le raccolte venivano tramandate di generazione in generazione e i

[23] De Marchi, 1855, pp. 369-404.
[24] *Ivi*, p. 25.

proprietari erano quindi collezionisti, per così dire, "per nascita"[25]. Questi nobili erano soliti raccogliere opere del passato manifestando una certo pregiudizio verso quelle contemporanee. D'altro canto, soprattutto sul finire del XVIII secolo, molti erano i commercianti, uomini di chiesa, letterati, professionisti (avvocati, notai, medici), ossia nuovi collezionisti, molti anche stranieri risiedenti in Italia[26], che aspiravano a formare una propria raccolta, dedicando ogni cura e spesa nell'incremento della stessa. Questi avevano una predilezione verso le opere di artisti contemporanei e verso soggetti meno impegnati e lo testimoniava Rossetti nelle guide del 1765 e del 1776 parlando a proposito di alcune collezioni di pittura. I dipinti di artisti come Marieschi, Rosalba Carriera, Balestra, Piazzetta, Tiepolo, Pellegrini, Cignaroli, Marco e Sebastiano Ricci, Nogari, Nazzari, Solimena, Trevisani, Zuccarelli si trovavano nella case di uomini di chiesa e mercanti, come l'abate Poleni, il prete Milesi e i mercanti Berzi[27]. Anche l'abate Meneghelli era un collezionista molto attento alle produzioni di artisti contemporanei, sia in pittura sia in incisione e scultura, si preoccupava di arricchire le proprie raccolte di nuove opere che spesso commissionava direttamente agli artisti. Amava particolarmente Elisabetta Benato e Marianna Angeli Pascoli le quali fornivano l'abate di numerose copie di celebri dipinti. Per i nobili, nella seconda metà del Settecento, le opere contemporanee avevano un ruolo essenzialmente decorativo: come osserva Pomian, sembrava che l'arte contemporanea venisse intesa più come strumento di diletto e di divertimento che come arte "seria" e lo dimostravano i soggetti delle opere, riconducibili a temi leggeri come i paesaggi, la mitologia, i quattro elementi ecc., e la quasi totale assenza, salvo qualche eccezione, di soggetti storici. Nei primi anni dell'Ottocento, invece, l'attenzione alla produzione contemporanea aveva una finalità differente: la promozione di giovani artisti, la scoperta di nuovi talenti, la possibilità di commissionare opere uniche e personali, aveva accresciuto l'interesse verso gli artisti contemporanei e i soggetti si facevano più impegnati.

---

[25] La trasmissione per via ereditaria delle collezioni padovane assicurava che le stesse mantenessero la loro integrità e non venissero disperse. A questo proposito Pomian riporta le parole di Anton Maria Zanetti del 1773 riguardanti il rifiuto dei collezionisti veneti di vendere le opere delle proprie raccolte a stranieri: «I stranieri trovano assai difficile anzi impossibil cosa l'acquistare quadri di quelle gallerie, se non che de' pubblici luoghi» (Pomian, 1986, p. 10, cfr. Fulin, 1868, p. 104). Allo stesso modo Rossetti, parlando delle raccolte padovane nella guida del 1765, scriveva: «È cosa non meno osservabile, che decorosa a questa Nobiltà, che parlando della maggior parte, per qualunque somma offerta non s'indusse a spogliarsi de' suoi quadri: il quale esempio se fosse stato seguito di tante Città d'Italia, le straniere Nazioni non sarebbero così ricche, siccome sono, delle nostre spoglie» (Rossetti, 1765 p. 310).

[26] Il console Smith è l'esempio più rappresentativo: collezionava opere di Marco Ricci, Rosalba Carriera, Carlevarijs, Pietro Longhi e molti altri artisti veneti contemporanei. Si vedano in proposito Vivian, 1971; Borean, 2009, pp. 3-47.

[27] L'abate Poleni era amico di Smith, Rossetti ricordava la presenza di alcuni quadri di Rosalba Carriera nella sua abitazione (Rossetti, 1765, pp. 340-341). Milesi aveva quadri di Trevisani, Pellegrini e due paesaggi di Zuccarelli (Rossetti, 1765, p. 337). Su Berzi scriveva sempre Rossetti: «Questi Signori Mercatanti posseggono alcuni bellissimi quadri di vedute del celebre Antonio Canal, detto Canaletto, Veneziano. Ne hanno di Antonio Pellegrini e molti a pastelli di Rosalba Carriera, Veneziana, e celebratissima anche fuori d'Italia. Di questa valorosa Pittrice, molte opere possiede la Signora Caterina di questa famiglia» (Rossetti, 1765, p. 312). Anche Pacchierotti aveva un dipinto di Carriera e una veduta di Venezia di Marieschi (Pacchierotti, 1842, p. 8).

Molte delle famiglie nobili sopracitate erano note nell'ambiente culturale padovano e animavano i salotti delle proprie dimore radunando attorno a sé professori, artisti, eruditi e ogni altra figura di spicco del tempo. I Papafava, una delle più ricche famiglie di origini antichissime, discendente da un ramo dei Carraresi, rappresentavano in quegli anni un punto di riferimento nell'ambiente culturale e artistico. Alessandro Papafava era amante d'arte e, come è stato già detto, collezionava stampe prediligendo quelle di traduzione dei dipinti di Raffaello e di architettura; questi interessi lo avevano portato in poco tempo a diventare mecenate di letterati e artisti, tra i quali si ricordano l'architetto Giuseppe Barbieri, Giovanni Battista Belzoni, lo scultore Rinaldo Rinaldi e Antonio Canova, per citarne alcuni. Oltre ad Alessandro anche la madre, Arpalice Papafava, intratteneva nel suo salotto personaggi illustri sia del mondo politico sia di quello letterario e ricorrenti erano le frequentazioni di Luigi Mabil, di Giovanni de Lazara, di Girolamo Polcastro e dei fratelli Da Rio[28]. Altri salotti di riferimento dell'*élite* padovana erano quelli della contessa Leopoldina Ferri, di Francesca Capodilista e della contessa Rosa Forzadura, luoghi di incontro per uomini di cultura che si dilettavano in erudite conversazioni e piacevoli intrattenimenti. Meritano, quindi, un piccolo approfondimento alcuni collezionisti padovani o che hanno vissuto a Padova, sia per l'importanza delle loro raccolte, sia per aver rappresentato un modello e un riferimento per altri collezionisti loro contemporanei o di poco successivi.

Gaspare Pacchierotti era un celebre sopranista a livello europeo di origini marchigiane. Dopo aver soggiornato in più occasioni a Padova, una volta terminata la carriera canora agli inizi dell'Ottocento, decideva di stabilirsi definitivamente nella città veneta. Nel 1804 acquistava la villa[29] precedentemente di proprietà della famiglia Farsetti, situata tra la Basilica del Santo e Santa Giustina, frequentata da personalità come Foscolo, Alfieri, Rossini. In seguito acquistò una villa poco fuori città, l'attuale Villa Pacchierotti alla Mandria, e lì vi custodì la sua collezione. Di questa si ha notizia soprattutto grazie al nipote Giuseppe Pacchierotti il quale descriveva la raccolta appartenuta allo zio, e da lui ereditata, in uno scritto pubblicato a Padova nel 1842[30]. La descrizione inizia con un elenco degli oggetti d'arte posseduti dal soprano, ossia stampe, libri, oggetti di numismatica e dipinti e prosegue con una panoramica sul giardino adornato da un tempietto, le "fabbriche" e l'armeria. De Marchi riportava che nel castelletto Gaspare «volle raccogliere tutto quanto ha relazione alle padovane istorie»[31] e quindi stemmi, libri, codici, cammei, un medagliere «tra i più ricchi che si conoscano»[32], dipinti e incisioni. Di queste ultime possedeva la raccolta completa degli intagli di Strange, molte di Morghen, di Bartolozzi, Earlom e altre di diverse scuole.

[28] Cristofanelli, 1905, pp. 81-86.
[29] Si trattava del futuro Collegio Antonianum.
[30] Cecchini Pacchierotti, 1842.
[31] De Marchi, 1855, p. 194.
[32] *Ivi*, p. 195.

Significativo è il fatto che, pur non essendo nato a Padova, Pacchierotti aveva stretto un legame tale con la città da scegliere di raccogliere ogni oggetto e opera d'arte di argomento padovano; altro elemento rilevante riguarda poi il suo interesse nei confronti delle stampe, soprattutto di incisori moderni.

Il più grande collezionista padovano di stampe della seconda metà del Settecento era sicuramente Giovanni de Lazara, celebre esperto e conoscitore di arte padovana a cavallo tra Settecento e Ottocento[33]. Leopoldo Cicognara, suo caro amico, elogiava la sua passione collezionistica e scriveva che il conte «ha sempre occupato la sua esemplarissima vita nel vegliare contro la dispersione dei preziosi oggetti d'arte, e sopra tutto delle memorie patrie»[34]. Fin dalla giovane età «sentì il bisogno di vivere alle Belle Arti»[35], come riportava Antonio Meneghelli, suo biografo, nell'opera pubblicata nel 1833, e «l'intaglio è la provincia a cui diede la preferenza»[36]. Il grande amore del conte nei confronti dell'incisione lo induceva a iniziare la sua collezione a partire dal 1776, prediligendo le stampe degli antichi maestri. L'interesse nei confronti delle stampe antiche era dovuto soprattutto al fatto che si voleva ripercorrere la storia dell'incisione, i suoi sviluppi e le diverse fasi a partire dalle origini, e anche lo studio attorno ai nielli si inseriva perfettamente in questo clima. In pochi anni la raccolta era cresciuta considerevolmente in seguito all'acquisto di numerose stampe appartenute al conte Girolamo Dottori nel 1783[37] e dal soppresso monastero di Santa Giustina, fino a raggiungere le duemila. Nel 1787 disponeva la sistemazione della raccolta, separando gli originali dalle copie e individuando l'autore delle incisioni di dubbia attribuzione[38]. Meneghelli avrebbe dovuto redigere il catalogo della collezione ma non portò mai a termine il lavoro e oggi non esiste nessun elenco delle incisioni[39]. Ciononostante, dalle diverse corrispondenze[40] del conte si sa che egli era in possesso di stampe di antichi maestri come Pollaiolo,

---

[33] Sul conte de Lazara si rimanda a: Previtali, 1964 [ed. cons. 1989, pp. 153-155]; Magani, 1998, pp. 355-380; Levi , 2000, pp. 321-337, Caburlotto 2001, pp. 123-211.
[34] Cicognara, 1823-1825, V, p. 242.
[35] Meneghelli, 1833, p. 8.
[36] *Ivi*, p. 9.
[37] Si veda *Miscellanea A di scritti appartenenti alle Belle Arti*, cc. 291-304: *Indice delle stampe possedute dal conte Girolamo Dottori, acquistate nel 1778 dal cav. Giovanni de Lazara*, Biblioteca Civica di Padova, ms. BP 2537. Le miscellanee consistono in ventitrè volumi manoscritti da Giovanni de Lazara conservati alla Biblioteca Civica di Padova, BP. 2537 che affrontano temi artistici differenti; alcuni studi sulle miscellanee sono stati affrontati da Baldissin Molli, 1993, pp. 183-229; *id*., 2001, pp. 131-142.
[38] Erano queste delle nuove esigenze manifestate dagli studi storiografici e anche da molti collezionisti. Il raccoglitore in prima persona si preoccupava di dare un ordinamento sistematico alle proprie collezioni, selezionando con attenzione le opere che dovevano entrare a far parte della raccolta, operando classificazioni e mirando soprattutto alla completezza delle serie e a un ordine di tipo razionale. In questi processi era fondamentale saper individuare quali fossero le opere originali e quali le copie, riconoscere lo stile di un artista, i maestri e gli allievi.
[39] Meneghelli, 1833, p. 9 e Moschini, 1833, p. 4. Alla Biblioteca Civica di Padova è conservata una descrizione delle stampe che si trovavano nello studio del conte fatta dal conte stesso (*Stampe che ornano lo Studio […]*, Biblioteca Civica di Padova, BP. 2060).
[40] Del conte esiste un vastissimo fondo di lettere conservate nell'Archivio della Biblioteca Civica Beccari di Lendinara, *Archivio de Lazara*..

Dürer del quale ha una «numerosissima raccolta»[41], Mantegna, Ugo da Carpi, Raimondi, Tiziano e Reni, e opere moderne, di Morghen soprattutto. Il conte prediligeva le stampe risalenti alle origini e alla prima fase dell'arte incisoria e mirava a raccogliere tutti gli intagli più rappresentativi della scuola padovana[42]. Meneghelli, infatti, sottolineava la preziosità della collezione del conte proprio per la presenza massiccia di prove di primitivi, come Mantegna, Dürer e Raimondi. La serie di stampe di Mantegna rappresentava il vero gioiello e vanto della collezione[43]. Giovanni de Lazara, infatti, amava particolarmente l'incisore del quale aspirava a scrivere una monografia. Si ha notizia di diversi acquisti delle sue stampe tramite la corrispondenza con Saverio Bettinelli e Giovanni Maria Sasso: il conte era riuscito ad acquistare alcune rarissime prove di Mantegna da Carlo Bianconi, segretario dell'Accademia di belle arti di Brera nel 1801 e dalla collezione di incisioni di Santa Giustina nel 1807[44]. Anche Moschini informava sulla collezione del conte, custodita presso la sua abitazione in via S. Francesco, nell'attuale Palazzo Giusti. All'interno vi era una stanza decorata con quadri, la biblioteca e la «copiosissima collezione di stampe antiche»[45]. Le stampe, infatti, non erano il suo unico interesse, possedeva anche il lapidario nell'atrio del suo palazzo, una pinacoteca e una biblioteca «copiosissima in tutto ciò che concerne le arti del disegno»[46] che de Lazara metteva a disposizione di studiosi e amici. Il conte, infatti, aveva creato attorno a sé una grande rete di relazioni con illustri esponenti dell'ambiente culturale padovano ma anche con studiosi ed eruditi al di fuori del Veneto con i quali intratteneva una fitta corrispondenza. I documenti informano sui rapporti con Pietro Brandolese, Federico Manfredini, Girolamo Polcastro, Arpalice Papafava, i conti Remondini e Luigi Lanzi. De Lazara rappresentava una figura di riferimento per quanto riguarda l'arte dell'intaglio, a lui, infatti, il vescovo Modesto Farina si rivolgeva nel 1831 per un consulto su come sistemare e conservare nel miglior modo la collezione di stampe di Federico Manfredini al Seminario vescovile di Padova[47].

Tommaso degli Obizzi era un grande collezionista, come è stato detto, era proprietario di una ricchissima collezione enciclopedica che oggi si trova divisa tra la Galleria Estense di Modena, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, la Galleria nazionale di Praga e il castello di Konopiště. Obizzi si era interessato, negli ultimi anni della sua vita, anche al collezionismo di disegni e stampe,

[41] Giovanni de Lazara a Giovanni Maria Sasso, Padova, 4 settembre 1802 (Campori, 1866, p. 347, lettera CCCLXVIII).
[42] Moschini nel saggio del 1833 scriveva delle incisioni di de Lazara che «la più parte di quelle [stampe] ne sono intagliate da' primi maestri padovani, così ne avrà la luce la istoria patria dell'arte» (Moschini, 1833, p. 61).
[43] Neumayr citava la raccolta di stampe del Mantegna del de Lazara nel catalogo dedicato alla collezione del Manfredini: «Il nobile signor cavalier conte de Lazzara possede in Padova una scelta raccolta di disegni e di stampe del Mantegna» (Neumayr(a), 1832, p. 13).
[44] Caburlotto, 2002, p.136 e 152.
[45] Moschini(b), 1817, p. 75.
[46] Brandolese, 1791, p. 9.
[47] Caburlotto, 2002, p. 166. Oltre al conte venivano consultati anche Antonio Meneghelli e Alessandro Papafava.

in particolare quelle del XV secolo[48]. Lanzi, suo confidente e amico[49], informava su diversi acquisti di Obizzi, inoltre è nota la notizia di un importante incremento della raccolta di grafica in seguito alla morte di uno zio che era in possesso di un nucleo di cinquantaquattro stampe e quaranta disegni[50]. Il marchese per i suoi acquisti si era affidato anche all'attività di mercanti come Teodoro Viero[51] e Armano, pronti a soddisfare ogni sua richiesta, come si legge dalle numerose lettere rimaste[52]; molte sono anche le lettere scambiate con l'abate Angelo Bottari il quale si rivolgeva al marchese per avere consigli su alcune incisioni o per proporgli qualche foglio. Tormen fa notare come l'interesse del marchese fosse soprattutto rivolto all'incisione nordica, possedeva infatti un ricco nucleo di stampe di Dürer, di cui dieci incisioni ereditate dallo zio, non meglio precisato, sul finire degli anni Ottanta del Settecento; sorprende l'assenza di incisioni di Mantegna, nonostante l'Obizzi fosse vicino a quella cerchia di eruditi che sostenevano l'importanza del pittore padovano e ricercavano avidamente le sue opere[53].

È importante anche accennare alla collezione dell'abate Antonio Meneghelli e del professore Antonio Marsand, dei quali si parlerà diffusamente nel capitolo 3, entrambi amanti d'arte e soprattutto grandi sostenitori di artisti contemporanei. Antonio Meneghelli, illustre professore e letterato, era anche un fervente collezionista e in prima persona aveva descritto minuziosamente le sue collezioni[54] in cinque brevi lettere dedicate a Girolamo Venanzio[55]. L'abate parlava degli oggetti che componevano le sue collezioni partendo dalle opere di pittura per arrivare alle arti minori e quindi i dipinti, le incisioni, gli avori, i bronzi, le sculture, le opere in plastica e in marmo, i cammei, le medaglie, addirittura i soprammobili. Le opere di pittura primeggiavano, ne possedeva di argomento storico, religioso, paesaggi e scene di genere; si trovano menzionati quadri soprattutto di artisti contemporanei come Lattanzio Querena, Marianna Angeli, Felice Schiavoni, definito «il

---

[48] Sulla collezione di stampe e disegni di Tommaso degli Obizzi si veda in particolare Tormen, 2003, pp. 237-252.
[49] Sui rapporti tra Luigi Lanzi e Tommaso degli Obizzi si veda in particolare Fantelli, 1977, pp. 12-16.
[50] Tormen, 2003, p. 239. Ci sono due inventari che informano sulla collezione, uno redatto poco dopo la morte del marchese nel 1803 da Giuseppe Bozza (cfr. Fantelli, 1982(b), pp. 101-115), l'altro di anonimo compilatore, del 1811, citato da Tormen, 2003, pp. 248-252, rinvenuto a Vienna, Haus-, Hof- und Staatarchiv, *Estensisches Archiv*, 647, *Inventar des Schlosses Cattajo, 1811*.
[51] Teodoro Viero aveva bottega a Venezia a partire dal 1764, era un rinomato mercante al quale si rivolgevano diversi collezionisti per consigli e per i loro acquisti. Le sue doti e conoscenze nell'ambito artistico erano tali da esser consultato, in più occasioni, per la stima di intere collezioni. A Viero, infatti, si deve la stima della collezione di stampe di Manfredini: *Catalogo e stima giudiziale delle stampe già componenti la collezione del fu March.e Manfredini ora posseduta dal Seminario di Padova*, documento trascritto da Vedovato nella sua tesi di laurea, 2002-2003, pp. 173-196 e che si trova nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Raccolta Cicogna 3007/3*.
[52] Tommaso degli Obizzi aveva intrattenuto rapporti epistolari con molti collezionisti, agenti, commercianti, eruditi di ogni parte della penisola; come riporta Tormen (2003, p. 244) il vasto carteggio, non ancora adeguatamente studiato, è conservato alla Biblioteca Civica di Padova e conta oltre 2500 autografi di più di 250 corrispondenti; inoltre, alcune lettere si trovano nell'Archivio di Stato di Padova negli *Archivi privati Archivio Obizzi-Casa d'Austria d'Este*; un fondo, quasi sconosciuto, è conservato anche all'Österreichisches Staatsarchiv, Wien Haus-, Hof- und Staatarchiv, nella sezione *Estensisches Archiv*.
[53] Tormen 2003, p. 241.
[54] Sulle sue collezioni si veda Furlan, 1985-1986.
[55] Meneghelli 1839; 1840; 1842(a); 1843; 1844.

Raffaello de' nostri giorni»[56], Michele Fanolli di Cittadella e l'amata Elisabetta Benato di Padova. Per quanto concerne le stampe, Meneghelli affermava di aver selezionato quelle che riproponevano i dipinti delle Accademie italiane e straniere e quindi opere di Edelink, Schiavoni, Zuliani, Pavoni, Vedovato, Gandolfi, Morghen, Toschi, Bartolozzi, Longhi, Garavaglia. Negli scritti, inoltre, Meneghelli si assicurava di informare Venanzio sui suoi ultimi acquisti o doni ricevuti. Non avendo eredi l'abate lasciava le sue collezioni alla famiglia Sartori Piovene e l'ultima erede Adele cedeva tutto ai Musei Civici di Padova nel 1917[57]. Meneghelli era noto per la sua frenesia nel comprare ogni tipo di oggetto d'arte senza tenere un indirizzo definito, come una sorta di *Wunderkammern*[58]. L'abate stesso affermava che «non sempre i raccoglitori veggon favorite le loro brame; e accade assai di sovente che l'occasione, più della scelta, accresca qualche parte delle loro collezioni»[59] e quindi nelle sue stanze entravano gli oggetti più diversi dovuti a qualche dono o a qualche opportunità di mercato.

Antonio Marsand professore e letterato, era anche un fervente collezionista; Fantelli informa di un grazioso corredo di settantacinque quadretti tutti della stessa dimensione di proprietà di Marsand, contenuti in tre cassetti forniti di tutto l'occorrente per goderne, lenti, carta e penna; si trattava di una vera e propria «Galleria Portatile»[60] con opere di mano di artisti italiani viventi o morti in epoca recente, commissionati dal professore stesso. Scorrendo i soggetti dei quadri Fantelli mette in evidenza come la raccolta di Marsand riflettesse la commistione di gusti tipica di questo periodo storico, nel quale si osserva un intrecciarsi di Neoclassicismo e Romanticismo nelle principali manifestazioni artistiche, ma anche il gusto strettamente personale del collezionista legato ai sui studi e ai suoi interessi e influenzato dalle vicende culturali che interessavano Padova. Era molto appassionato anche d'intaglio e le lettere conservate alla Biblioteca Universitaria di Padova scambiate con i fratelli Vallardi e con Bettalli testimoniano diversi acquisti di stampe, soprattutto di Bartolozzi[61]. Vallardi nel suo manuale del 1843 faceva riferimento alla raccolta di Marsand delle incisioni dell'artista scrivendo fosse composta da circa 1.700 pezzi[62].

L'interesse nei confronti delle opere di grafica a Padova cresceva in maniera evidente nei primi decenni dell'Ottocento quando si attesta l'esistenza di numerose collezioni di stampe. Alcune,

---

[56] *Ivi*, 1839, p. 32.
[57] Moschetti, 1921, pp. 92-93; id., 1938, p. 176-184. Il legato Adele Sartori-Piovene del 1917 rappresenta il lascito più sostanzioso, per quanto riguarda i dipinti, dei Musei Civici di Padova (si veda Banzato, Pellegrini, Pietrogiovanna, 1999). La collezione comprendeva anche i numerosi dipinti di Meneghelli oltre a quelli acquisiti da Caterina e Margherita Maritani e Domenico Maritani Sartori.
[58] Fantelli, 1982(a), p. 786.
[59] Meneghelli, 1840, p. 22.
[60] Fantelli, 1976, p. 4.
[61] Si vedano in proposito nell'*Appendice* le lettere di Antonio Marsand ai fratelli Vallardi del 27 settembre e 22 novembre 1808, 25 novembre 1809, conservate alla Biblioteca Universitaria di Padova, ms 2289.
[62] Vallardi, 1843, p. 25.

le più celebri, venivano citate da Marsand nel *Fiore dell'arte dell'intaglio*, opera del 1823 dedicata alla collezione di Luigi Gaudio, uno tra i suddetti collezionisti di incisioni[63]. Il professore riportava i nomi di Giovanni de Lazara, del marchese Federico Manfredini, di Alessandro Papafava e dell'abate Meneghelli ma comparivano anche altri collezionisti, ossia il cavaliere Andrea Mayer, l'abate Daniele Francesconi, l'avvocato Antonio Piazza, del quale si parlerà in seguito, i professori Renier, Bonato, Caldani, Fanzago e Collalto.

Della raccolta del cavaliere Mayer di Venezia «uomo notissimo in ambedue le repubbliche delle lettere, e delle arti»[64], andata dispersa, si ha notizia grazie al catalogo pubblicato dall'erede Lucia Mayer nel 1837[65]. Dall'introduzione si evince che il cavaliere aveva dedicato la sua vita all'amore per le arti, rivolgendo le sue cure collezionistiche prima alla pittura[66], quindi alla musica ed infine esclusivamente alle opere d'intaglio. L'ingente spesa unita alla forte passione lo avevano portato a raggiungere un primato tale da superare la collezione di Manfredini, sia per «isceltezza d'incisioni»[67] sia per il numero di prove riunite: la sua raccolta superava le novecento stampe laddove quella del marchese oltrepassava di poco le settecento. La collezione del cavaliere, inoltre, risultava più ricca di intagli antichi rispetto a quella di Manfredini più copiosa, invece, di incisioni moderne. Il vanto della raccolta, come si legge dall'introduzione, derivava dalla presenza di incisori eccelsi e pezzi capitali, prove rare o rarissime, avanti lettera e con prezzi elevatissimi. Molte erano le incisioni di riproduzione delle opere di Tiziano, artista che il cavaliere amava particolarmente, e ne possedeva in tal numero, oltre le duecentoventi, da aver superato la collezione del principe Alberto di Sassonia[68]. Nella dedica a Cicognara nell'opera del 1818 Mayer dimostrava la sua riconoscenza nei confronti del conte per aver incoraggiato i suoi studi concedendogli l'uso della sua biblioteca e per il «dono di alcune rarissime Stampe, onde arricchire la mia Collezione d'Incisioni delle Pitture di Tiziano»[69]. Nell'introduzione Mayer informava poi dell'intento di pubblicare a termine della dissertazione il «Catalogo ragionato di una Raccolta di duecento e più stampe prese da differenti Pitture di Tiziano […] Raccolta che mi ha costate non poche spese e fatiche, e che potrebbesi intitolare la *Scuola di Tiziano*, comprendendo essa pressoché tutte le stampe originali in legno disegnate da lui medesimo, e quelle di molte famigerate sue Opere che perirono a cagione degl'incendi ed altri infortunii»[70]. Il catalogo non veniva pubblicato perché secondo Mayer ancora la sua raccolta non aveva raggiunto la perfezione e completezza che aveva progettato per la

[63] Marsand, 1823, pp. I-VIII.
[64] *Ivi*, p. IV.
[65] Mayer, 1837.
[66] Amante di Tiziano, è autore dello scritto del 1818, pubblicato a Venezia.
[67] Mayer, 1837, p. 3.
[68] Marsand, 1823, p. IV.
[69] Mayer, 1818, I, p. V.
[70] *Ivi*, p. XIV.

mancanza di alcuni pezzi capitali. Poco prima di morire decideva di lasciare alla figlia adottiva Lucia, «la figlia del cuore»[71], la sua collezione di stampe, insieme ad altri oggetti di valore, esprimendo la volontà che la vendita della stessa avvenisse con decoro e nella sua integrità, evitando la dispersione dei pezzi. Lucia aveva assecondato il volere del genitore e per agevolare la vendita aveva diffuso le copie del catalogo. Scritto appositamente per informare sulle opere ai fini della vendita, il catalogo riporta gli incisori elencati in ordine alfabetico, accompagnati da qualche cenno sulla loro patria e l'anno di nascita. Segue il titolo della stampa, le iscrizioni che si leggono nella stessa e, in alcuni casi, qualche breve commento sulla freschezza e conservazione delle prove. Le stampe, al momento della messa in vendita, ammontavano esattamente a novecentoquattro.

L'abate Daniele Francesconi raccoglieva le stampe «tratte dalle opere degli antichi pennelli veneziani più celebri»[72] e, soprattutto, quelle «che sono state tolte dalle opere de' pittori padovani»[73]. Della scuola padovana era arrivato a riunire oltre centocinquanta intagli, dando forma a una raccolta unica nel suo genere, con opere di Guariento, Giusto de' Menabuoi, Squarcione e Mantegna. L'abate Federici, che aveva scritto la biografia di Francesconi, informava degli acquisti di autografi, lettere e disegni fatti in Venezia presso i nobili Gradenigo, i Nani e i Da Ponte e di «molti disegni incisi in rame a contorni, e rappresentanti varj dipinti a fresco in Padova»[74] tratti da opere di Giotto e di Mantegna. Federici riportava che Francesconi mirava a raccogliere le riproduzioni delle principali opere pittoriche della scuola padovana, commissionandone in prima persona i disegni e gli intagli in rame, per pubblicarle insieme all'opera *Padova pittrice* che però non fu mai stampata. Scriveva Marsand: «pensò di voler formare una raccolta di stampe, che tratte fossero da' dipinti della scuola padovana, de' quali con nobile ardimento fece fare i disegni, e gl'intagli in rame; così che oramai egli ne ha di tali stampe oltre cencinquanta; e cercando ogni dì più di aumentare il numero, vorrà poi far sì, che quella collezione, ché quasi unica appresso di lui, o almeno di pochi, sia pubblicata nell'opera, ch'egli metterà in luce con dichiarazioni ed illustrazioni di ciascuna stampa, la qual'opera avrà per titolo: *La scuola padovana di pittura*»[75].

Marsand riferiva anche di collezioni più particolari e di interesse scientifico[76]: il professore Renier era proprietario di una serie di intagli di argomento zoologico e mineralogico; il professor Bonato collezionava stampe di botanica e Caldani possedeva la raccolta completa di intagli di

[71] Mayer, 1837, p. 5.
[72] Marsand, 1823, p. V.
[73] *Ibidem.*
[74] Federici, 1836, p. 30
[75] Marsand, 1823, pp. V-VI.
[76] *Ivi*, p. VII.

anatomia[77]. Infine sono menzionati due collezionisti di ritratti, ossia il professor Fanzago che custodiva le effigi di oltre settecento medici e Collalto che aveva compreso nella sua raccolta anche geometri, fisici, astronomi, architetti e matematici, per oltre duecento intagli. I ritratti erano soggetti particolarmente apprezzati, anche Meneghelli possedeva una collezione di uomini illustri e allo stesso modo Antonio Piazza che ne possedeva duecento di uomini illustri padovani. Questa tipologia di collezionismo era tipica in area padovana, come scrive Pietrogiovanna, collezionare ritratti aveva una funzione celebrativa sia nei confronti del nucleo familiare e dei propri antenati, sia verso i professori e le illustri personalità che avevano legato il proprio nome allo studio patavino e che avevano avuto un ruolo significativo in ambito artistico, culturale e scientifico nella città[78]. Il ritratto era sempre stato un genere prediletto dagli incisori e la sua diffusione cresceva tra Settecento e Ottocento dando forma a un vero e proprio culto, di gusto strettamente neoclassico, nei confronti di uomini illustri. Celebre è l'impresa editoriale realizzata da Nicolò Bettoni[79], il quale aveva previsto diverse serie: le *Vite e i ritratti di illustri italiani*, *Vite e ritratti di cento uomini illustri*, *Vite e Ritratti di Donne Illustri*, *Ritratti di illustri italiani viventi*, *Cento ritratti di illustri italiani*[80]. Gli artisti chiamati a incidere erano Giuseppe Longhi, Francesco Bartolozzi, Pietro Bettelini, Galgano Cipriani, Giovanni Folo, Pietro Fontana, Mauro Gandolfi, Raffaello Morghen, Francesco Rosaspina e molti altri[81]. Era diffuso, quindi, tra i collezionisti il desiderio di possedere nella propria dimora un personale "pantheon" di effigi, scriveva in proposito Bettoni: «Deve una tale raccolta considerarsi quale scelta galleria italiana, con cui può ornarsi il gabinetto di ogni studioso, e di ogni cultore delle nobili discipline»[82]. Anche la collezione di Antonio Piazza, di cui si parlerà diffusamente, veniva citata nel *Fiore*: egli aveva raccolto, oltre a un gran numero di incisioni, ogni libro, codice, manoscritto e oggetto d'arte riconducibile alla città di Padova.

Un altro collezionista che merita menzione è Agostino Palesa noto letterato, «dotto ed amoroso cultore di Dante»[83], ricordato principalmente per i molteplici studi e commenti sul poeta

---

[77] Questo tipo di raccolte si legano all'interesse che aveva caratterizzato l'area veneta nel corso del XVII e soprattutto dalla seconda metà del XVIII, verso lo studio, la raccolta e la conservazione di cose naturali. Pei il Seicento si veda Pomian, 1983, pp. 526-533; per il Settecento, *id*., 1986, pp. 31-53.

[78] Pietrogiovanna, 1999, pp. 30-31.

[79] Nicolò Bettoni era un tipografo e calcografo attivo a Brescia, a Padova in palazzo del Capitaniato dal 1808 (della tipografia padovana, la *Patavina*, resta un'accurata descrizione fatta dal Bettoni stesso *Descrizione della Tipografia e Calcografia Bettoni in Padova*, Biblioteca Civica di Padova, BP. 1685 e da Moschini nella sua guida del 1817(a), pp. 209-210, ad Alvisopoli dal 1810, dal 1819 a Milano e dal 1826 a Portogruaro, sua città natale. Sulla sua figura si fa riferimento a Barbera, 1892 e Barberi, 1967 [cons. online]; sul periodo padovano si veda Cavallini, 1959, pp. 36-41 e Cella, 1959, pp. 71-80.

[80] La prima opera è stata pubblicata tra il 1812 e il 1820, le successive nel 1815, l'ultima nel 1825.

[81] Cella, 1959, p. 74. L'opera non aveva ottenuto il successo sperato, anzi molte copie erano rimaste invendute nonostante le ingenti spese sostenute dal tipografo. Sul valore del ritratto a inizio Ottocento e sulle serie di Bettoni e di altri editori si veda anche Mazzocca, 1981, pp. 376-381.

[82] *Agli amatori delle arti belle il tipografo Nicolò Bettoni*, citato da Mazzocca, 1981, p. 377, tratto dalla «Gazzetta di Milano», 9 aprile 1822, n. 99, *Foglio d'annunzi*, p. 550.

[83] Busato, 1878, pp. VII-VIII.

fiorentino e per l'immensa biblioteca che aveva riunito nel corso della sua vita[84]. «Sino dai primi anni di sua giovinezza fu dominato dalla nobilissima passione di raccogliere libri, manoscritti e stampe di raro merito, a fine di giungere al possesso di doviziosa e splendida biblioteca, e non già per la vana boria di averne il materiale possesso, ma perché essa servisse di mezzo ad ornare l'intelletto suo, e quello delle future generazioni a cui generosamente dopo di sé la destinava»[85]. Agostino Palesa si inserisce perfettamente nella schiera dei collezionisti di memorie legate alla propria città ed è ricordato, come già Piazza e Manfredini, come generoso benefattore nei confronti di Padova. Dal suo testamento si ha la percezione dell'entità della sua collezione. Lenner e Moschetti riportavano le sue ultime volontà: nel documento, datato 6 settembre 1871, si legge che il dottore decideva di legare al Comune di Padova la sua intera collezione di libri e «molte per lo più pregiatissime incisioni»[86] per il valore di trecentomila lire circa: «Lascio i miei libri e la mia collezione d'incisioni al Comune di Padova, cioè libri e stampe che sono nella mia abitazione»[87], inoltre, disponeva che i libri doppi venissero donati al Seminario di Padova e i tripli agli eredi Zambeccari; se il Comune di Padova non avesse accettato il legato con l'onere di cinque vitalizi per un importo di tremila lire l'anno ai familiari, sarebbe stato considerato al suo posto il Comune di Venezia[88]. Per volere della Giunta Comunale l'intera collezione veniva sottoposta al controllo di una Commissione costituita dal professore di letteratura latina Pietro Canal, il professore Andrea Gloria e il vice-bibliotecario dell'Università Marco Girardi, i quali avevano riscontrato la presenza di diversi libri di grande rarità e prezzo elevato, codici manoscritti di rilevanza e moltissime incisioni «ben custodite e scompartite»[89]. Inoltre, la cifra richiesta eguagliava appena un decimo della spesa sostenuta in vita da Palesa per creare la sua collezione. Per questi motivi nel 1873 la Commissione si era espressa in maniera favorevole e nello stesso anno la raccolta era entrata a far parte della collezione del Museo Civico. Il Museo entrava così in possesso di circa centodiciassettemila libri e più di ottomila incisioni. La sua collezione, dunque, si componeva di libri e stampe. Gildo Valeggia parlava di Palesa come di un «bibliomane»[90], a testimonianza della sua forte passione nei confronti dei libri e soprattutto verso quelli di argomento dantesco. I volumi che Palesa aveva riunito in vita nella sua biblioteca si stimano, si è detto, intorno ai 117.000[91] e costituiscono le raccolte *Dantesca* e *Petrarchesca*, e quella delle edizioni cominiane, ossia le opere che erano state stampate dalla tipografia padovana di Giannantonio e Gaetano Volpi e Giuseppe

[84] Sulla sua vita Lenner, 1878.
[85] *Ivi*, p. 7.
[78] *Ivi*, p. 21.
[87] *Ibidem* e Moschetti, 1938, pp. 82-83.
[88] Lenner, 1878, p. 8.
[89] *Ivi*, p. 9.
[79] Valeggia, 1899, p. 97.
[91] Moschetti, 1938, pp. 82-83.

Comino nel corso del Settecento. L'alto pregio del lascito derivava dal fatto che la raccolta delle edizioni cominiane risultava completa. All'interno della collezione si distingueva la *Raccolta dantesca*, piccola sezione monotematica dedicata a Dante Alighieri, uno dei suoi poeti prediletti. Essa è particolarmente interessante in quanto differenziava Palesa rispetto agli altri collezionisti contemporanei. Di questa si ha notizia da Valeggia che esaltava la passione del dottore che «con particolare amore e premure indefesse si dedicò alla raccolta dantesca, la riunì in apposita stanza e la portò in sì alto pregio che da tutti gli intelligenti nostrani e stranieri veniva ammirata»[92]. Palesa aveva deciso di creare una collezione di oggetti di diversa natura ma tutti «riferentisi specialmente a Dante e al suo poema»[93], ossia statue, incisioni, disegni, dipinti, carte geografiche, volumi. Della sua collezione dantesca Agostino Palesa decideva di redigere uno «scritterello» pubblicato a Trieste nel 1865[94] in occasione del sesto centenario dalla nascita di Dante.

2.2 Tre collezionisti padovani nell'Ottocento: profilo biografico e le loro collezioni

I tre collezionisti le cui raccolte sono oggetto di questo studio erano cittadini padovani o avevano avuto rapporti con la città di Padova, come nel caso del marchese Federico Manfredini, nato a Rovigo ma che aveva stretto con la città e con alcuni padovani un forte legame al punto di scegliere Padova come sede della sua amata collezione di stampe. Di ogni collezionista si presenta un breve profilo sulla sua vita, i rapporti di amicizia e le principali notizie sulle raccolte ricavate da diverse fonti, anche se in alcuni casi l'assenza di documenti ha reso difficile la ricostruzione del loro profilo e della formazione delle collezioni. Per la ricerca sono state prese in esame principalmente le numerose guide su Padova la cui produzione era aumentata soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento[95]. Le guide in questione sono quelle già incontrate di Rossetti, di Brandolese, di Moschini, di Paolo Faccio, Giuseppe Furlanetto, Alessandro De Marchi e Pietro Selvatico che, in misura diversa, forniscono preziosi riferimenti ai collezionisti e alle loro raccolte, menzionate come elementi di interesse in città e degne di nota. Oltre alle guide sono state considerate anche le varie

[92] Lenner, p. 7.
[93] Valeggia, 1899, p.96.
[94] Palesa, 1865. Valeggia riporta che Palesa non pubblicò il testo a Padova ma a Trieste per motivi di censura.
[95] La diffusione delle guide delle città interessava anche altre città e regioni italiane: questo genere ha avuto una grande fortuna nel corso del Settecento, le guide accompagnavano i forestieri nella scoperta delle città e delle loro bellezze, erano uno strumento fondamentale nei *Grand Tour* sia per conoscere le principali capitali sia i centri minori, solitamente trascurati. Alcune guide erano arricchite da vedute dei principali monumenti incise, elemento significativo sia per la scelta dell'intaglio come mezzo di diffusione delle immagini e di illustrazione, sia per l'importanza della veduta come genere. Per un contributo sul valore e sulla diffusione delle guide in Italia si veda Barbieri, 1989, pp. 388-395; Sciolla, 2001, pp. 221-227.

riviste e antologie che hanno fatto cenno alle collezioni o ai loro cataloghi, come la *Gazzetta Privilegiata di Venezia* (1815-1848); la *Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienza e arti*, pubblicata a Milano dal 1816 al 1840 a cura di Stella Antonio Fortunato; il *Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti*, stampato a Roma tra il 1819 e il 1916; l'*Antologia - Firenze: al Gabinetto scientifico e letterario di G. P. Vieusseux,* pubblicata tra il 1821 e il 1832 a Firenze; il *Giornale sulle scienze e lettere delle province venete* o *Giornale di Treviso*, fondato nel 1821 e diretto da Giuseppe Monico; il *Giornale di belle arti*, stampato a Venezia nella tipografia di Paolo Lampato dal 1833 al 1834. Queste pubblicazioni di natura periodica hanno avuto massima diffusione tra Settecento e Ottocento: si tratta di riviste letterarie e scientifiche rivolte a un pubblico selezionato di studiosi, professori ed eruditi, la cui origine è legata per lo più all'ambito accademico. Grazie a questi periodici era possibile rimanere aggiornati sulle nuove pubblicazioni in ambito letterario, sui più recenti studi in materia artistica e sulle ultime scoperte scientifiche; essi rappresentavano un veicolo di diffusione e aggiornamento in ambito culturale e scientifico e anche una fonte diretta per conoscere le ultime tendenze in termini di gusto.

Sono state poi considerate le opere e gli scritti di vari autori contemporanei e posteriori che hanno parlato o semplicemente citato le raccolte padovane. Infine, fonti preziose sono state le corrispondenze scambiate tra i collezionisti e loro conoscenti e amici che in alcuni casi hanno dato notizia sugli acquisti, sulla formazione delle collezioni, su qualche richiesta di stampe. Era frequente, infatti, che i collezionisti discutessero tra loro sulle opere, ricercassero consigli e pareri su qualche prova e volessero tenere informati gli amici e gli amanti d'intaglio come loro sugli ultimi acquisti effettuati.

Le collezioni prese in esame sono di diverso tipo: Federico Manfredini possedeva due collezioni, una di dipinti, l'altra di incisioni; Luigi Gaudio è noto per una preziosa collezione di stampe; Antonio Piazza aveva raccolto libri, manoscritti, dipinti, incisioni, statue e ogni altro oggetto d'argomento padovano. Gli interessi di questi collezionisti erano dunque molteplici, ma in questa ricerca si è scelto di considerare e approfondire esclusivamente l'analisi delle loro raccolte di stampe per poter trarre delle considerazioni utili alla comprensione del ruolo delle incisioni in questo particolare periodo storico.

2.2.1 FEDERICO MANFREDINI (ROVIGO, 1743 – CAMPOVERARDO, 1829)

«Non ultimo de' suoi bisogni erano l'arti del bello e le lettere, si prestò a tutto uomo perché prosperassero le prime, fiorissero le seconde, favoreggiando gli artisti, e onorando gli uomini dotti»[96]. Queste poche parole di Meneghelli racchiudono quello che in parte il marchese Manfredini era stato in vita, oltre che un umile e capace servitore della corte fiorentina, anche un fervente amatore del bello e delle arti, un punto di riferimento per eruditi e intellettuali. Federico Manfredini è stato un personaggio politico e intellettuale di grande rilievo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, per questo motivo la documentazione e le fonti sulla sua figura sono piuttosto numerose e consentono di ricostruire facilmente la sua vita, la sua carriera e la storia delle sue collezioni[97].

Le principali informazioni sulla sua biografia derivano da Antonio Meneghelli il quale dedicava a Manfredini uno scritto nel 1834 in sua commemorazione[98]. Figlio di Giuseppe Manfredini e di Ancilla Minguelli, Federico era nato a Rovigo nel 1743, discendente da una famiglia di antiche e nobili origini che contava possedimenti nella Contea di Rovigo e nel Distretto di Este già dal XIII secolo. In seguito agli studi presso il Collegio di Modena si dedicava alla carriera militare all'Accademia Imperiale di Firenze. Si distingueva in battaglia a Vienna durante la guerra dei Sette anni (1756-1763) e otteneva le cariche di Tenente, Capitano e infine Maggiore. Tornato a Firenze nel 1776 veniva scelto come precettore, a fianco al conte di Colloredo, «a formare la mente ed il cuore»[99] di Francesco e Ferdinando, figli del granduca di Toscana Leopoldo I, fratello dell'imperatore Giuseppe II. Nel 1789 veniva nominato generale dall'imperatore e l'anno successivo a Vienna, magnate d'Ungheria grazie a Leopoldo I divenuto nuovo imperatore alla morte di Giuseppe. Tornato a Firenze nel 1791 diveniva consigliere del granduca Ferdinando III, carica che manteneva fino al 1799 quando era stato costretto a un breve esilio a Messina, in seguito alla cacciata del granduca. Nei primissimi anni dell'Ottocento Ferdinando lo voleva come suo ministro a Würzburg. Tornato in patria si dedicava alle sue passioni, le arti e la letteratura. Costretto

[96] Meneghelli, 1834(a), p. 17.

[97] Un interessante e recente studio sul marchese e sulle sue collezioni è stato condotto da Alessandra Vedovato nella sua tesi di laurea del 2002-2003 e di dottorato del 2010-2011. Vedovato ha trascritto la corrispondenza che risale al periodo compreso tra il 1785 e il 1796 tra Federico Manfredini e Giovanni de Lazara (Vedovato, 2002-2003, pp. 152-172), conservata alla Getty Research Library di Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370. Nella sua tesi di dottorato ha trascritto la corrispondenza tra il marchese e Luigi Lanzi conservata nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Epistolario Moschini* e nella Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata, fondo Lanzi, 771, 1, 675-691 (Vedovato, 2010-2011, pp. 149-160); una selezione di lettere tra Manfredini e Tommaso Puccini conservate nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Epistolario Moschini* e nella Biblioteca Civica Forteguerri di Pistoia, *Carte Puccini, Cassetta V, n. 4* (Vedovato, 2010-2011, pp. 161-195); alcune interessanti lettere scambiate con Luigi Cerretti conservate nell'Archivio di Stato di Modena, cassetta n. 361 e nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Epistolario Moschini* (Vedovato, 2010-2011, pp. 196-204).

[98] Meneghelli, 1834(a). Sulla vita di Manfredini, in particolare sul periodo fiorentino, si veda Funaro, 1994, pp. 75-108, 239-276.

[99] Meneghelli, 1834(a), p. 7.

a ritirarsi dalla sua carriera per problemi di salute, nel 1809 si recava a Padova, «città di mitissima temperatura»[100], presso Prato della Valle, e intorno al 1811 a Campoverardo, in una villa dove «condusse placidi giorni applicato intieramente allo studio e all'esercizio della virtù. Là pareva in lui invigorito l'antico amore delle arti, e di là l'Astolfoni, il Matteini, il Rinaldi ed altri ebbero da lui commissioni e generose ricompense»[101].

Ritiratosi dunque a Campoverardo Manfredini conduceva i suoi ultimi anni di vita studiando e facendo ricerche sulle sue collezioni: Meneghelli scriveva che egli «associò nel cammino il dotto Neumayr, e a lui appoggiò e tele e stampe»[102] in modo da ordinare le opere delle sua raccolta di incisioni come più conveniva, secondo i dettami della critica del tempo; per quanto riguardava la catalogazione dei dipinti, invece, si affidò all'abate Moschini. Durante la permanenza a Padova e poi a Venezia il marchese aveva avuto modo di rafforzare le relazioni strette per via epistolare con importanti esponenti della cultura padovana e veneziana e collezionisti, tra i quali Giovani de Lazara, Meneghelli, Alessandro Papafava, il cavaliere Andrea Majer. Meneghelli accennava all'amicizia tra il marchese e il conte Giovanni de Lazara: «teneri entrambi della calcografia, ne ragionavano colla più viva passione»[103], scriveva l'abate. Suo carissimo amico, conosciuto a Firenze negli anni Ottanta del Settecento, il marchese condivideva con de Lazara soprattutto l'amore e la passione verso l'incisione. Dalla fitta corrispondenza[104] tra i due amici emerge il piacere reciproco di discorrere di quest'arte, la ricerca del confronto, di consigli e di pareri per l'acquisto di un qualche pezzo e in generale una forte stima sia a livello artistico e intellettuale, sia a livello umano. Altre importanti conoscenze di Manfredini erano Luigi Lanzi, Leopoldo Cicognara e Tommaso Puccini[105]. Grazie alla corrispondenza del marchese con questi noti intellettuali e studiosi dell'epoca si dispone di diverse informazioni a proposito delle collezioni e della loro formazione.

Si è detto che le raccolte di Manfredini si compongono sia di opere di pittura[106] sia di incisioni. Della raccolta di stampe ci sono diversi cataloghi: nella guida di Padova del 1842 si legge, infatti, che Neumayr e Meneghelli avevano scritto della collezione manfrediniana di incisioni

---

[100] *Ivi*, p. 20.
[101] Recensione di *Del marchese Federico Manfredini e delle sue geste […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienza ed arti compilato da varj letterati», LXXVI, 1834, pp. 340-341, articolo di anonimo estensore.
[102] Meneghelli, 1834(a), p. 22.
[103] Meneghelli, 1833, p. 16.
[104] La corrispondenza è conservata alla Biblioteca Civica Beccari di Lendinara, *Archivio de Lazara* e presso il Getty Research Library di Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370.
[105] Leopoldo Cicognara scrisse sull'incisione le *Memorie spettanti alla storia della calcografia* pubblicate nel 1831. Per approfondimenti sulla sua figura si veda Fedi, 1990; Steindl, 2009, pp. 105-111. Su Tommaso Puccini si veda: Spalletti, 1983, pp. 403-420; Fileti Mazza, 2009, II, pp. 78-87;
[106] La Pinacoteca consta di sessantacinque dipinti custoditi nel Seminario patriarcale della Salute di Venezia. Sulla collezione si veda Noè, 2002, pp. 119-152 ; Marchiori, 2008; Vedovato, 2010-2011.

«ragionati cataloghi»[107]. Il primo è opera dello studioso austriaco Antonio Neumayr che nel 1808 pubblicava in un'edizione limitata a soli venti esemplari un saggio sulle stampe che compongono la collezione del marchese[108]. Il secondo è sempre opera dello scrittore austriaco ed è stato pubblicato nel 1833[109]. Della collezione di stampe vi è poi un prospetto con l'elenco completo degli intagliatori compilato da Meneghelli nel 1832 e un altro catalogo sempre dell'abate dello stesso anno[110]. A questi si aggiunge lo scritto del veneziano Pietro Edwards[111] su commissione del fratello di Federico, Luigi, che aveva in affido le collezioni quando Manfredini era ancora in carica a Firenze. Si tratta di un inventario, *Notizie generali sulla collezione di Pitture, Stampe e Libri appartenenti al Sig. Gen. Manfredini ed esistenti in Padova* scritto tra il 1808 e il 1809[112].

Meneghelli è una delle principali fonti sull'attività di collezionista di Manfredini e ne parlava in più occasioni lasciando sempre intendere la sua grande ammirazione nei confronti del marchese e della sua passione collezionistica. In una preziosa lettera del 1832 indirizzata al Monsignore Domenico Moreni, Meneghelli scriveva, riferendosi al defunto marchese, delle «superbe sue collezioni dei quadri più insigni e delle stampe più ragguardevoli, frutto di mille cure e di molto denaro»[113]; anche nell'opera che descrive le collezioni di Antonio Piazza parlava di un dipinto, *Giuditta con la testa di Oloferne* donato da Manfredini all'amico Piazza, «quel Manfredini che, ricco di tele e di stampe, con vera munificenza instituì erede delle prime il Seminario Patriarcale di Venezia, delle seconde quello di Padova»[114]. È noto, infatti, che alla morte di Manfredini, per sua espressa volontà, le collezioni di dipinti e stampe sarebbero state donate rispettivamente al Seminario di Venezia e a quello di Padova, con l'obbligo di non alterarle in nessun modo, pena la revoca della donazione. Il timore del marchese, ben conscio dell'importanza delle sue raccolte, era che le sue collezioni potessero essere disperse; per questo motivo, si legge nella lettera di Meneghelli, aveva scelto di donarle a due luoghi che «non avessero a soggiacere alle troppo frequenti vicissitudini delle famiglie»[115]. Di questo ingente lascito faceva menzione anche De Marchi nella *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*: l'autore scriveva che Manfredini nel 1829

[107] Furlanetto, 1842, p. 362.
[108] Neumayr, 1808. L'opera era stata concepita per uso personale del marchese stesso e del suo *entourage*, per questo motivo si spiegano i pochi esemplari stampati.
[109] Neumayr, 1833(a). Il catalogo si compone di quattro diversi tomi riuniti in un'unica opera nel 1833.
[110] Meneghelli, 1832, pp. 19-24. L'opera manoscritta è conservata alla Biblioteca Civica di Padova, BP 327.
[111] Su Pietro Edwards si veda in particolare Rinaldi, 1993; Gambillara, 2002, pp. 103-135; Pavanello, 2006; Tranquilli, 2006, pp. 30-39. Per quanto riguarda gli scritti sulle collezioni manfrediniane si veda: Noè, 2002, pp. 119-152; Vedovato, 2010-2011.
[112] Edwards era anche autore del *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria del Sig. Gen. Manfredini in Padova*, riguardante la Pinacoteca del marchese, si veda Noè, 2002, pp. 119-152.
[113] Meneghelli, 1832, p.3.
[114] Meneghelli, 1842, p. 38. Le collezioni di dipinti e incisioni sono attualmente conservate all'interno dei due Seminari. Il marchese aveva diviso il patrimonio tra i nipoti, l'abate Federico e Giuseppe; legava, inoltre, cinquemila zecchini alla Pia Casa di Ricovero di Padova.
[115] Meneghelli,1832, p. 4.

aveva deciso di donare la sua collezione di rami al Seminario di Padova «per le istanze del bibliotecario Andrea Coi del quale era amico»[116]; informava anche che il numero di stampe si aggirava intorno alle ottocento e che si potevano rinvenire prove buone di Raimondi, Mantegna, Luca d'Olanda, Dürer, Rembrandt, Edelink, Worstermann e di Morghen. Conferma di questo deriva anche dalla guida di Selvatico il quale, parlando del Seminario Vescovile di Padova fondato da Gregorio Barbarigo nel 1671 e della sua biblioteca, riportava che «il lustro maggiore» della stessa derivava dalle collezioni archeologica e artistica, quest'ultima donata al Seminario, come riporta il suo testamento, dal marchese Manfredini nel 1829, con raccolti gli «intagli dei più famosi bulini antichi e moderni, mirabili per rara sceltezza di prove»[117]. Altri riferimenti alle raccolte del marchese compaiono nella guida di Furlanetto il quale scriveva che «oltre i libri qui trovasi una collezione di quasi 800 incisioni in rame delle scuole italiana, tedesca, olandese, fiamminga, francese ed inglese, che può tenersi tra le più rinomate e numerose che sieno in Italia»[118] e proseguiva elogiando la sceltissima raccolta per il fatto che le incisioni andavano a «porgere giusta e compiuta idea dell'origine e progresso della incisione»[119]. «È delle più doviziose»[120], scriveva anche Antonio Marsand nello scritto dedicato alla collezione di Gaudio, il quale aveva molto probabilmente guardato a Manfredini nel disegno della sua raccolta. Era quindi opinione diffusa che la collezione di Manfredini rappresentasse all'epoca un vero e unico gioiello al quale doversi ispirare per formare la propria raccolta. Anche nell'opera dedicata alla calcografia di Giulio Ferrario, infatti, la collezione del marchese era considerata «una delle più ricche fra le scelte collezioni di stampe fatte siansi ai nostri giorni»[121].

Sulla formazione della collezione di stampe si legge, in una lettera indirizzata al caro amico de Lazara datata 1788[122], che Manfredini aveva iniziato la sua raccolta sul finire degli anni Sessanta. L'incremento della stessa avveniva in successivi momenti della sua vita: la maggior parte delle incisioni erano state acquistate tra il 1776 e il 1799, periodo in cui Manfredini si trovava a Firenze, ma diversi erano stati gli acquisti effettuati anche durante il soggiorno a Vienna. Intorno al 1822 la raccolta poteva dirsi completa. Dal carteggio di Manfredini emergono notizie anche sulle modalità di acquisto, in alcuni casi per lotti di stampe, in altri per pezzi singoli; molto probabilmente grazie alla posizione occupata a Firenze, Manfredini aveva potuto accedere

[116] De Marchi, 1855, p. 215.
[117] Selvatico, 1869, p. 386. Selvatico in nota scriveva che «Belle incisioni di antichi e moderni maestri possedono pure parecchi altri nostri concittadini» (*ivi*, p. 387).
[118] Furlanetto, 1842, p. 361.
[119] *Ivi*, p. 362.
[120] Marsand, 1823, p. VI.
[121] Ferrario, 1836, p. XXXVI.
[122] Federico Manfredini a Giovanni De Lazara, Bagni di Pisa, 4 luglio 1788, lettera citata da Vedovato, 2002-2003, pp. 166-167, conservata al Getty Research Library, Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370.

facilmente alle vendite delle collezioni di granduchi e altri privati o, grazie alle sue conoscenze, essere informato prima di altri della presenza nel mercato antiquario di alcuni pezzi pregiati e assicurarsene[123]. Manfredini attingeva sia dal mercato fiorentino che da quello romano e anche all'estero acquistava stampe in città come Vienna e Parigi dove il mercato di grafica era particolarmente vivace[124]. Puccini rappresentava un punto di riferimento per il marchese per quanto riguarda l'acquisto di molte opere, soprattutto di Volpato e di Morghen[125]. Anche il rapporto con gli artisti gli consentiva di avere opere originali su commissione o in dono. A questo proposito, merita menzione il ruolo di mecenate che il marchese aveva svolto nei confronti di molti artisti contemporanei: nella lettera a Moreni Meneghelli metteva in evidenza l'interesse del marchese nella promozione dei giovani artisti e letterati i quali «godettero gli effetti del suo largo proteggimento»[126]; il marchese commissionava spesso stampe e tele «a prezzo di molte cure e di molto denaro»[127] che sono confluite poi nelle sue raccolte. Nell'orazione dedicata al marchese scritta da Sebastianus Melan nel 1840 si trovano menzionati i nomi di alcuni dei suoi protetti: «egli era stretto in grande familiarità col famoso Morghen il principe degl'incisori» al quale più volte aveva richiesto stampe, «trattò con tutta la confidenza il prestantissimo Astolfon, e fu di sprone al suo divino pennello», «favoreggiò a tutt'uomo Rinaldo Rinaldi il cui scalpello diede a lui stesso una vita e un'anima nuova»[128], ossia lo scultore che Manfredini aveva raccomandato a Canova e che è l'autore del busto del marchese[129], e ancora l'incisore Toschi e il pittore Teodoro Matteini[130].

Manfredini è stato sempre considerato dalla sua cerchia un'autorità e un esperto conoscitore d'arte. Fondamentale è stato il suo contributo nelle trattative, soprattutto a Parigi e Vienna, per la scelta delle opere di pittura da acquisire per incrementare la raccolta degli Uffizi. A lui si rivolgevano soprattutto amici e conoscenti per ricevere consigli e pareri su possibili acquisti o in relazione ai propri studi: in una lettera, per esempio, si legge come Cicognara lo ritenesse

[123] Spesso nel mercato antiquario circolavano incisioni "doppie" di grandi raccolte che venivano messe in vendita da mercanti o all'asta.
[124] Il marchese si serviva di emissari come il diplomatico Francesco Saverio Carletti il quale aveva servito anche il Granduca Ferdinando procurando da Parigi incisioni, dipinti e libri, cfr. Vedovato, 2002-2003, p. 128.
[125] Vedovato, 2010-2011, pp. 38-40.
[126] Meneghelli, 1832, p.3.
[127] Meneghelli, 1834(a), pp. 17-18.
[128] Melan, 1840-1842, II, p. 240.
[129] «E condotto da reverenza alla villetta di campi Verardo renduta famosa dal nome dell'abitatore il marchese Federigo Manfredini, ottenuta da questo la invocata grazia di formarne il busto, eseguillo di modo che la verità vi discerni appena il vedi, e cert'aria di filosofia e di fermezza, che distinsero l'illustre ministro e il grande mecenate delle arti e degli artefici» (Enrico Lovery, 1825, pp. 80-81). Il busto del marchese è conservato all'interno della Pinacoteca Manfrediniana del Seminario Patriarcale di Venezia.
[130] Su Teodoro Matteini si veda capitolo tre, nota 339.

«versatissimo»[131] nell'arte dell'intaglio e per questo più competente di lui a valutare la qualità dello scritto di Marsand sulla collezione Gaudio[132].

Figura di grande rilievo sia nella corte fiorentina sia nel campo delle arti, con una sensibilità spiccatamente neoclassica, Federico Manfredini è stato un vero e proprio conoscitore d'arte. Le sue collezioni erano note e celebrate già tra Settecento e Ottocento, cadendo progressivamente nell'oblio nel corso del '900. A differenza di molte altre collezioni coeve quelle del marchese sono rimaste integre, custodite ai Seminari di Venezia e Padova, fin dal lascito avvenuto alla morte di Manfredini, sulla base delle condizioni testamentarie stabilite dal marchese.

2.2.2 LUIGI GAUDIO (PADOVA, ? – PADOVA, 1836)

Poche sono le notizie sulla figura di Luigi Gaudio: alcune informazioni si ricavano dall'Archivio della Famiglia Gaudio conservato all'Archivio di Stato di Padova[133]. Figlio di Francesco Gaudio, non è noto l'anno della sua nascita ma verosimilmente è possibile collocarla nella seconda metà del Settecento. Nel tentativo di risalire alle origini della famiglia del padovano è emerso, all'interno dell'armoriale delle famiglie italiane, un riferimento a una famiglia Gaudio di nobili e baroni; oltre alla descrizione dello stemma della casata si legge che la famiglia era originaria di San Remo Ligure, aveva dimora a Cosenza, Padova e Spoleto ed era attestata già agli inizi del Seicento[134]. Bosmin[135] riporta informazioni più precise sulla famiglia solo in seguito al riconoscimento della nobiltà avvenuto l'8 aprile del 1900. Il riferimento alla città di Padova fa supporre che Luigi Gaudio potesse discendere dalla famiglia di baroni sopracitata, anche se non vi sono ulteriori documenti a

[131] Leopoldo Cicognara a Federico Manfredini, Venezia, 2 giugno 1803, lettera citata da Vedovato, 2010-2011, I, p. 205, conservata alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Epistolario Moschini*.

[132] «In questo momento mi vien fatto presente del libretto del Sig. Prof. Marsand che illustra la collezione di stampe del Nobile Sig. Gaudio. Ella versatissimo in questa materia saprà conoscere quanta profondità di cognizioni esser possa in un tal lavoro, d'altronde raccomandabile per l'esterior sua eleganza, io non l'ho che scorso superficialmente riservandomi poi a vederlo con più agio per istruirmi, giacché ho dedicata la mia intera convalescenza a studiare sul maestro, e sull'indole degli antichi intagliatori», lettera di Leopoldo Cicognara a Federico Manfredini, Venezia, 2 giugno 1803, citata da Vedovato, 2010-2011, p. 205, conservata alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Epistolario Moschini*.

[133] All'Archivio di Stato di Padova è conservato l'archivio della Famiglia Gaudio composto da 30 buste e 42 registri raccolti e ordinati dalla famiglia stessa nel corso degli anni, acquistato dal Ministero dei Beni Culturali nel 1982 (Bonfiglio Dosio, 1990, pp. 124-171). I documenti interessano il XIX e XX secolo ma vi sono alcuni pezzi anche del Cinquecento, Seicento e Settecento. Nell'archivio compaiono soprattutto documenti riguardanti l'attività fondiaria dei Gaudio che avevano possedimenti nelle provincie di Padova, Venezia e Verona.

[134] *Armoriale, Consiglio araldico italiano Istituto M.ge Vittorio Spreti*. Un'allusione a una famiglia Gaudio compare anche nella Storia di Monselice di Celso Carturan del 1949, nel capitolo dedicato alle "Famiglie Nobili aventi rapporti di residenza, di proprietà e di altri interessi in Monselice"; l'autore riporta che il nome dei Gaudio compare negli estimi di Monselice del XIX secolo.

[135] Bosmin, voce *Gaudio*, in Spreti, 1928-1935, III, pp. 377-378, [ed. cons. 1969].

testimoniarlo. Luigi Gaudio risiedeva in città in un palazzo situato nell'attuale via Belzoni: il palazzo è di origine cinquecentesca appartenuto a Pietro Bembo fino al 1575 e acquistato nella seconda metà del Settecento dalla famiglia veneziana dei Pisani, fino all'acquisto da parte di Gaudio avvenuto intorno al 1775. Il palazzo sorge nei pressi della chiesa dell'Immacolata, in origine Santa Maria Iconia che era stato acquistato da Gaudio nel 1810[136]. Luigi era stato promotore di diverse acquisizioni, come si apprende dai documenti d'archivio: aveva acquisito immobili a Pressana dai Querini Stampalia e aveva possedimenti anche a Lendinara, Monselice, Canda, Cologna Veneta, Montagnana e Minerbe[137].

Gaudio è ricordato dalle fonti come collezionista di stampe ma sulla formazione della raccolta non sono emerse notizie. Esiste un catalogo descrittivo delle incisioni scritto dal professore Antonio Marsand nel 1823. La raccolta era oggetto di grande ammirazione all'epoca e ciò è testimoniato, ancora una volta, da Moschini che la inseriva tra le cose notabili in Padova nelle sue due guide: nella prima tra le case di privati compare quella di Gaudio, residente presso la chiesa di Santa Maria Iconia, nella quale «si serba una ricchissima collezione di stampe e antiche e moderne, e pregiatissime singolarmente per la eccellenza delle prove»[138]. Allo stesso modo nella seconda guida, Moschini scriveva di come Gaudio avesse raccolto «le più scelte pruove delle più scelte stampe antiche e moderne de' più scelti incisori»[139], e aggiungeva che della collezione era attesa ansiosamente un'illustrazione da parte del proprietario stesso.

Anche alcune riviste periodiche del tempo facevano menzione della collezione di Gaudio, a testimonianza del fatto che la raccolta aveva raggiunto un prestigio che superava i confini veneti. L'*Antologia*, giornale mensile pubblicato a Firenze tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, nel mese di settembre del 1823 dedicava alcune pagine all'opera di Antonio Marsand, autore di *Il fiore dell'arte dell'intaglio*. Gaudio veniva presentato come un «dilettante padovano»[140] che aveva riunito una raccolta «ristretta invero e appena nascente, da non meritar, quasi direi, il nome di raccolta se si riguarda al numero delle carte, che oltrepassa di poco il centinaio»; l'autore ne evidenziava l'esiguità rispetto ai grandi numeri di altre collezioni. Ciononostante, elogiava la collezione in quanto «eletta e pregevole, sì per l'eccellenza degli incisori, che per la bellezza e rarità

[136] Il 20 agosto del 1808 la chiesa era stata soppressa e posta in vendita. Gaudio l'acquisiva con la condizione di restituirla nel caso in cui si fosse ricostituito l'Ordine dei Cavalieri di Malta che vi aveva auto sede fino al 1807. La chiesa era stata poi demolita nel 1834 e ricostruita vent'anni più tardi (Maschio, 1975, II, pp. 330-332).
[137] La documentazione su questi acquisti è conservata all'interno delle buste 1, 2, 3 e 4 dell'Archivio Gaudio, Archivio di Stato di Padova.
[138] Moschini, 1817(a), pp. 175-176.
[139] *Ivi*(b), pp. 73-74.
[140] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal Signor Luigi Gaudio […]* in «Antologia», XXXIII, 1823, p. 106, articolo di anonimo estensore.

delle prove»[141]. L'autore dell'articolo poneva l'accento sul fatto che la collezione di Gaudio, nonostante gli evidenti meriti, non si distingueva da altre raccolte a essa contemporanee, come Marsand sosteneva nell'introduzione del suo scritto, anzi, si presentava come una semplice copia di dimensioni ridotte della collezione di Manfredini.

Un altro periodico che informava i lettori sullo scritto di Marsand è la *Biblioteca italiana*[142]. Nella parte seconda dell'*Appendice*, alla voce riguardante le *Scienze, lettere ed arti italiane. Opere periodiche* veniva recensito l'ultimo lavoro del professor Marsand, pubblicato in occasione delle nozze del figlio di Luigi Gaudio, ossia «un catalogo delle stampe più rare, raccolte con grandissimo impegno e con non lieve dispendio dal padre dello sposo». Si trattava, prosegue l'autore, di una «raccolta parziale, conforme al genio, adattata allo studio, proporzionata alle forze di un privato», la quale «contiene i soli capi lavori degli eccellenti maestri, e più degli antichi, che dei moderni». Anche in questo caso si ribadiva che l'intento di Gaudio era la ricerca delle incisioni più rare e delle prove più "squisite" a costo anche di spese ragguardevoli e anche per questi motivi la sua raccolta era divenuta molto celebre, «che da essa può dirsi accresciuto novello ornamento alla città di Padova».

In una recensione sul libro del professore all'interno del *Giornale sulle Scienze ed Arti delle Provincie Venete* del settembre del 1823 veniva celebrato il «raguardevole il Sig. Luigi Gaudio di Padova, siccome colui, che tutt'affetto per l'arti stesse, s'à fatto gloria di mettere insieme una ricca collezione di stampe, nella quale i saggi migliori e più rari si comprendono delle scuole tedesca, italiana, fiamminga, ed inglese in quell'arte la quale sostituendo al rapido e facile pennello il meditato bullino, sá emulare con un color solo i mille colori, l'espressione, e le lusinghe della rapitrice pittura»[143].

Nella *Gazzetta privilegiata di Venezia* si parlava di Gaudio, il quale «non risparmiò [..] né diligenze, né cure, né argento per formare una Raccolta di stampe così preziosa per la scelta e per la conservazione da meritarne veramente una descrizione circostanziata e fedele»[144].

Non solo i periodici davano notizia sulla collezione di stampe: lo scrittore Francesco Gandini nella sua opera del 1833, descriveva brevemente alcuni luoghi meritevoli di menzione che si potevano visitare nella città di Padova e si soffermava principalmente sulle pitture che si trovavano nelle chiese e in altri luoghi pubblici; a proposito degli ambienti privati, insieme al nome di altre famiglie padovane, menzionava quello di Luigi Gaudio. Riprendendo le parole di Moschini,

---

[141] *Ibidem.*
[142] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal Signor Luigi Gaudio […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienza ed arti compilato da varj letterati», XXXI, 1823, pp. 408-409, articolo di anonimo estensore.
[143] Recensione in « Gazzetta privilegiata di Venezia », 17 ottobre 1823, articolo di anonimo estensore.
[144] Recensione in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 7 giugno 1823, articolo di anonimo estensore.

scriveva che «nell'elegante soggiorno del coltissimo ed intelligente Luigi Gaudio si serba una ricchissima collezione di stampe antiche e moderne, pregiatissime singolarmente per l'eccellenza delle prove»[145]. A Gandini premeva riferire della presenza di alcune pitture che decoravano gli interni del palazzo; proseguiva, infatti, informando che «la sala vi fu dipinta a fresco da *Davide Rossi*, e presso il prelodato Signore vi è alcun quadro meritevole della curiosità degli intelligenti»[146]. Come già aveva scritto Moschini nelle sue guide, si faceva cenno anche all'esistenza di una raccolta di quadri[147] di proprietà di Gaudio e alle decorazioni ad affresco di alcune sale. La dimora del nobile in Padova era stata decorata anche da un altro celebre pittore primo ottocentesco, ossia Giovanni De Min, che aveva affrescato la camera da letto e il gabinetto attiguo in occasione delle nozze del figlio Francesco, tra il 1818 e il 1825[148].

Ferrario inseriva la collezione del padovano tra i modelli che un raccoglitore e amatore di stampe doveva seguire per creare la propria raccolta di incisioni; definiva Gaudio un «intelligente amatore e raccoglitore»[149] per aver raccolto i capolavori degli eccellenti maestri antichi e moderni scelti per «la rarità e la squisitezza delle prove»[150]. È significativo il fatto che in un trattato come quello di Ferrario venisse menzionata la piccola raccolta del padovano che figurava accanto ad altre, senza dubbio più ricche, come quelle di Manfredini e di Malaspina.

Un riferimento più tardo alla collezione compariva in un'altra guida di Padova, quella di Furlanetto del 1842. In una nota, parlando della collezione del marchese Manfredini custodita al Seminario, veniva menzionata un'altra «ricca collezione di stampe, specialmente di fiamminghe, francesi ed inglesi»[151] la quale, continuava l'autore, «serbasi nella casa del sig. Francesco Gaudio agli Ognissanti dovuta all'amore ed alla conoscenza dell'arte, che ne ispirava il pensiero al coltissimo di lui padre[152]». Si apprende, quindi, che al 1855 la collezione di stampe era ancora integra ed era stata ereditata dal figlio Francesco. Questa notizia viene confermata anche dagli atti notarili riguardanti la divisione dell'eredità di Luigi rinvenuti nella busta 5 dell'Archivio della Famiglia Gaudio. La sostanza di Gaudio ammontava a 1.140.472,69 lire austriache da dividersi tra le figlie Cecilia e Paolina e i figli Francesco e Lugi; costituivano parte dell'eredità le cinque

[145] Gandini, 1833, III, p. 439.
[146] *Ibidem*.
[147] Negli atti notarili riguardanti la successione dell'eredità di Luigi Gaudio compare una voce riguardante i quadri «o Dipinti esistenti presso il Signor Luigi Gaudio di comune accordo delle Parti ad essi attribuito di 4.500», Archivio di Stato di Padova, Archivio Famiglia Gaudio, busta 5, fasc. 1.
[148] Una descrizione degli affreschi è fornita dal pittore stesso in una lettera del 12 marzo del 1826 inserita all'interno della *Miscellanea di scritti appartenenti alle Belle Arti, Alcuni cenni di Giovanni De Min (...)* conservata alla Biblioteca Civica di Padova, BP. 2537, cc. 38-40. Sulla decorazione del palazzo Gaudio si veda anche Paludetti, 1959, pp. 55-56 e 123-131; Pavanello, 1980, n. 13-14, nota 39, p. 72; Dal Mas, 1988, pp. 33-34; Dal Mas., 1992, pp. 149-150; Dal Mas., n. 19, 2001, p. 19 e 25; Dal Mas., 2002, pp. 47-48; Poli, 2002, pp. 132-134 e note nn. 34-39, p. 164.
[149] Ferrario, 1836, p. XLIII.
[150] *Ibidem.*
[151] Furlanetto, 1842, p. 362.
[152] *Ibidem*.

amministrazioni di Torre, Roncajette, Battaglia, Pressana e Venezia. Dagli atti si apprende quali fossero le volontà di Gaudio[153] e si legge degli «Inventari, e stime dei mobili di Padova, ed Agenzie nella provincia di Padova, e stima dei mobili di Pressana, e delle gemme» e di seguito che «ai quadri e stampe si diede un valore di comune consenso». A Francesco spettava la casa dominicale e le due casette contigue di Padova, già da qualche anno sua dimora: tra i beni che si trovavano nell'abitazione il figlio ereditava in particolare «le stampe esistenti nella detta casa dominicale in Padova». All'articolo 107 si ribadiva che le stampe che si trovavano nella casa di Padova venivano assegnate a Francesco Gaudio ed erano stimate 12.000 lire austriache: «Valore delle stampe esistenti presso il Signor Francesco Gaudio di comune accordo delle Parti ad esse attribuito di 12.000»[154].

Il figlio aveva ereditato dal padre l'amore verso le arti e le incisioni; alla voce "Conto Gaudio" che rappresenta l'inventario dei beni dell'abitazione di Padova redatto nel 1867, due anni dopo la sua morte, nella "stanza da ricevere" situata al piano terra si rilevavano «N° 109 quadri in cornice e lastre con entro stampe in forte di diversi autori» stimati complessivamente 908 fiorini. Nell'inventario, inoltre, alla voce "Rubrica VII" compaiono elencati con precisione i libri che formavano la biblioteca del nobile: si trattava di oltre sessanta volumi di vario argomento, tra i quali si notano l'opera di Bartsch, di Gori Gandellini, di Huber, di Maffei, Ferrario, Cicognara, Vasari, Majer e la guida di Brandolese[155].

Selvatico, nella sua guida del 1869, menzionava in nota la collezione di stampe del «nobile Luigi Gaudio agli Ognissanti, fatta dall'avo suo, uomo coltissimo»[156], e proseguiva elogiando l'eccellenza delle prove tra le quali si rinvenivano «almeno una o due fra le stampe più celebri dei più distinti bulini, dal Raimondi sino al Morghen. Primeggiano sulle altre, per scelta e squisitezza di prove, le fiamminghe e le inglesi»[157]. Da questa testimonianza si apprende che la collezione alla morte di Francesco nel 1865, era stata lasciata al figlio Luigi il quale, a sua volta, la custodiva nella casa di Padova; è importante porre in evidenza il fatto che la raccolta, quasi cinquant'anni dopo, rappresentava ancora motivo di vanto per la famiglia e per la città, al punto da essere citata da Selvatico nella sua guida.

---

[153] Il testamento è stato redatto il 22 dicembre del 1834 e pubblicato in seguito alla sua morte il 2 gennaio del 1836.
[154] *N. 12891 Inventario e stima dei sottoindicati effetti formanti parte dell'eredità testata dall'allora fu Signor Luigi Gaudio del fu Francesco eseguita da noi sottoscritti di verbale commissione dei di lui figli ed eredi Signori Francesco Gaudio, e Cecilia Gaudio Buzzaccarini, e Paolina Gaudio, Guzzan. Nella Casa Domenicale in contrada dei Paolotti al Civico N° 2655 ad uso di domicilio del Nob. Signor Fancesco*, Archivio di Stato di Padova, Archivio Famiglia Gaudio, busta 5, fasc. 1.
[155] Archivio di Stato di Padova, Archivio Famiglia Gaudio, busta 13, fasc. 5.
[156] Selvatico, 1869, p. 387.
[157] *Ibidem*.

Nell'inventario redatto il 17 gennaio del 1892 si legge che al primo piano della casa di Padova dei Gaudio, nel salotto e nelle stanze adiacenti, si trovavano «Ottantuna incisioni di varii autori con cornice e vetro», stimate 250 lire. Sul finire del XIX secolo la raccolta di stampe era diminuita considerevolmente nel numero e di conseguenza anche la valutazione era scesa[158]. Tre lettere rinvenute nell'archivio della famiglia informano sulla volontà della signora Gaudio di vendere la raccolta[159]: le lettere sono di Elise Guillon Scapini che informava di come la raccolta dei nobili, seppur molto bella, non avesse possibilità di essere venduta, in quanto i grandi maestri non erano particolarmente ricercati a fine Ottocento così come lo erano quelli della fine del XVIII secolo. Queste lettere suggeriscono un dato molto interessante a proposito del cambiamento di gusto avvenuto a fine secolo. Se i Gaudio avessero venduto la loro collezione avrebbero guadagnato in quegli anni molto meno rispetto all'effettivo valore della raccolta, in quanto la moda era cambiata.
Nonostante questo, la collezione godeva comunque di gran pregio e lo si apprende da una lettera del 1898 di Antonio Grandi il quale si rammaricava di non aver potuto vedere le stampe durante la sua visita a Padova[160].

Si hanno ancora notizie sulla collezione nel 1936: nell'Archivio della famiglia si trova una lettera di Luigi Parpinelli che informava Gaudio su un'asta di stampe tenuta dal governo russo e coglieva l'occasione per elogiare le prove di Rembrandt di proprietà del nobile padovano[161].
Dopo questa data non sono emerse altre notizie sulla collezione. Nel corso della seconda metà del Novecento la raccolta è stata smembrata e venduta, i diversi pezzi sono così confluiti nel mercato, acquistati da vari negozianti di stampe.

2.2.3 ANTONIO PIAZZA (PADOVA, 1772 – PADOVA, 1844)

«Questo gentile signore che merita tutta la cittadina riconoscenza perché fervido raccoglitore e conservatore di ogni patria memoria, oltre la biblioteca […] tiene pure alla *Torre di Vanzo* una amena villa, che cortese dischiude a chiunque si piaccia andarvi ad ammirare e la ridente situazione,

[158] Da considerare il fatto che a fine Ottocento il mercato calcografico era diverso rispetto agli inizi del secolo e quindi le stime delle incisioni erano state indubbiamente diverse: erano avvenuti inevitabili cambiamenti di gusto e la fortuna di un incisore poteva essere variata.
[159] Eloise Guillon a Madame Gaudio, Paris, 1 marzo, 9 aprile 1897, 1 maggio 1989, Archivio di Stato di Padova, Archivio Gaudio, busta 20, fasc. 6.
[160] Antonio Grandi ad Augusto Gaudio, Padova, 1 maggio 1898, Archivio di Stato di Padova, Archivio Gaudio, busta 20, fasc. 6.
[161] Luigi Parpinelli ad Augusto Gaudio, Padova, 13 aprile 1936, Archivio di Stato di Padova, Archivio Gaudio, busta 20, fasc. 6.

e gli ombrosi passeggi, ed i molti oggetti di istruttiva curiosità che egli vi serba»[162]. Così si legge a proposito della collezione di Antonio Piazza nella guida di Padova del 1842.

Sulla vita di Antonio Piazza sono assai scarse le notizie: Andrea Moschetti, nel volume dedicato al Museo Civico di Padova[163], riportava che Piazza era nato a Padova nel 1772, figlio di Giovanni Maria Piazza e Laura Morosini; terminati gli studi di legge nel 1792, anno in cui era anche iscritto tra gli avvocati del foro, nel 1794 era diventato notaio e cominciava a esercitarne la professione. Morì nel 1844.

Antonio Piazza era una figura di rilievo nello scenario collezionistico padovano, la sua raccolta, infatti, è stata oggetto di studio, consultazione e ammirazione fin dalla sua formazione e tuttora rappresenta un vero e proprio tesoro della Biblioteca Civica di Padova, istituzione in cui ha trovato definitiva sistemazione. Antonio Piazza si differenzia dagli altri due collezionisti in quanto non aveva raccolto solo stampe o dipinti ma la sua collezione si componeva di oggetti di varia natura aveva riunito nel corso della sua vita: libri rari, incunaboli, manoscritti, codici, statuti, documenti, mappe, oggetti d'arte di pittura, scultura, incisione e numismatica, tutto di argomento padovano o relativo alla città di Padova. Le parole di Moschetti danno la percezione del pregio e dell'ammirazione di cui ha goduto al tempo questa collezione. L'autore, infatti, ne parlava come della «gemma delle nostre raccolte bibliografiche»[164].

La collezione è entrata a far parte del patrimonio della Biblioteca Civica nel 1856. Moschetti informava che su volere di Piazza il nipote Giovanni Maria aveva ereditato la «raccolta patria» dello zio, costituita da «libri, manoscritti, stampe, rami, medaglie, monete, edizioni del secolo XV e quanto altro vi appartiene direttamente e indirettamente compresovi il Museo Patavino e il Medagliere»[165], con l'obbligo di cederla al Comune di Padova nel caso non avesse avuto figli maschi. Nel 1853 Giovanni Maria, rimasto senza eredi e in difficoltà economiche, decideva di cedere tutta la collezione al Comune per il valore di 40.000 lire. Moschetti, e già Gloria[166] nel 1880, attestavano che in realtà il valore stimato dell'intera collezione era di 70.000 lire e che il Comune ne entrava in possesso nel 1856 con la garanzia che nessun futuro erede Piazza avrebbe potuto rivendicarne la proprietà.

Oltre alla raccolta patria, Piazza aveva acquistato anche diverse stampe e dipinti. Le incisioni, delle quali si parlerà nel capitolo 3, sono oggi conservate al Museo Civico di Padova: al momento della loro acquisizione si era deciso di disporle sulla base dei soggetti e non era stata predisposta un'inventariazione delle opere. Dato l'enorme numero di incisioni che il Museo

[162] Furlanetto, 1842, p. 273.
[163] Moschetti, 1938, pp. 55-68.
[164] *Ivi*, p. 57.
[165] *Ibidem*.
[166] Gloria, 1880, p.12.

possiede, dovuto alle successive acquisizioni e donazioni, attualmente non è possibile individuare quali stampe provengano dal legato Piazza. Solo dalla lettura dello scritto di Meneghelli del 1842 è possibile ricavare alcune indicazioni. Lo scritto si intitola *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle glorie patrie ed alle belle arti presso l'avv. Antonio Piazza di Padova*[167] e descrive per intero la collezione che Piazza possedeva nella sua abitazione situata in Padova e quella custodita nella villa di sua proprietà in Vanzo. È interessante soffermarsi brevemente sulle opere di pittura che possedeva Piazza: la sua pinacoteca constava di sessanta dipinti, «tutti di pochi decimetri e veramente da stanza, meno due che in ambe le dimensioni sono maggiori di un metro. Tutti han l'ornamento di bellissime cornici dorate, tutti assai bene disposti»[168]. Da questa descrizione di Meneghelli si apprende che Piazza aveva disposto i suoi quadri in una stanza seguendo i dettami di arredo domestico diffusi dalla trattatistica coeva, come quella di Longhi del 1830 e di Ferrario del 1836. Alcune opere le aveva ricevute da conoscenti e amici, come la *Giuditta con la testa di Oloferne* di Annibale Carracci donatagli dal marchese Manfredini, la *Vergine col Bambino* di Sassoferrato dal vescovo dall'Orologio di Padova, e trentatré ritratti di illustri cittadini padovani dal conte Girolamo Dottori; molti erano i dipinti di maestri antichi come *Il Salvatore al Limbo* di Mantegna, l'*Adorazione dei Magi* di Gentile Bellini, la *Vergine col Bambino* di Tiziano, acquistata per ottocento franchi, la *Vergine col Bambino* di Polidoro, la *Rebecca al pozzo* di Veronese, e molte altre di Reni, Andrea Schiavon, Palma il Giovane, Carlo Dolce. Dei Vivarini «il primo anello della Veneta Scuola, perché fra i primi a sciogliersi dalla servile imitazione dei Greci, creatori sol di figure smilze e impietrite» aveva un *San Girolamo* e un *San Giovanni Battista* ma Meneghelli, fervente sostenitore degli artisti contemporanei, si doleva del fatto che Piazza «non abbia arricchita la collezione con le tele dei molti suoi concittadini non oscuri in quell'arte»[169].

Ci sono diverse fonti contemporanee a Piazza che menzionavano la sua collezione, dalle quali emerge la preziosità e l'importanza che essa aveva, in particolare per quanto riguarda l'apparato librario. Moschini riportava che in Padova «può vedersi una ricca collezione di libri e manoscritti, alcuno anche di grande rarità, assai opportuni per chi volesse scrivere la storia di Padova»[170] e che il proprietario, l'avvocato Piazza, aspirava a raccogliere «le opere stampate e scritte de' suoi concittadini per incitare qualcuno a scriverne una piena storia della patria letteratura»[171]. Per quanto riguarda le pitture Moschini informava che molti quadri erano stati acquistati da Piazza dalla famiglia Dottori e che la gallerie e gli altri oggetti d'arte custoditi nella Torre di Vanzo potevano essere visitati da chiunque ne avesse il desiderio.

[167] Meneghelli, 1842.
[168] *Ivi*, p. 33.
[169] *Ivi*, p. 34.
[170] Moschini(a), 1817, p. 186.
[171] *Ibidem*.

Un'altra guida che menzionava le collezioni dell'avvocato era quella di Paolo Faccio che dedicava anch'egli una sezione a Piazza in quanto, per l'autore, meritava celebrare «la rarità di alcune stampe e manoscritti illustranti la storia patria»[172] che componevano la sua collezione. Faccio riportava che Piazza aveva costruito la sua raccolta in alcuni casi «con somma fatica e dispendio», in altri grazie a «pregiato dono di chi si compiacque di trasferirli nelle mani di un sì zelante raccoglitore che saprà custodirli, ed un giorno riporli ad uso perpetuo de' suoi concittadini»[173]. Faccio confermava anche l'acquisto di alcuni quadri da Girolamo Dottori; un'altra donazione generosa era stata quella di monsignor Francesco Dondi dall'Orologio, vescovo di Padova, che gli aveva donato dei preziosi manoscritti. Alla voce "Vanzo" informava poi i lettori che in quegli anni l'avvocato stava restaurando la villa e ornandola di statue[174].

Riferimenti a Piazza e alla sua Biblioteca di libri "rari" comparivano anche nell'opera di Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani (...)* del 1836, il quale, parlando di un opuscolo di Antonio Orsato, uno scrittore padovano quattrocentesco, scriveva che esso «è posseduto dall'avvocato Antonio Piazza, e forma parte della raccolta delle edizione del secolo decimoquinto, da esso formata con tanto studio, fatiche e dispendio, ormai quasi ridotta al suo compimento, colla scorta della quale potrebbesi ben facilmente e con tutta la precisione estendere la storia della tipografia padovana del secolo decimoquinto, di cui Padova è tuttora mancante. Tale raccolta è una sezione della tanto rinomata collezione di documenti riguardanti la storia di Padova, posseduta dal suddetto signor avvocato Piazza»[175]. Anche questa testimonianza pone in evidenza la passione, il duro lavoro e il dispendio economico che l'avvocato aveva sostenuto per creare la sua rinomata collezione che, come si è detto in precedenza, comprende sia libri che oggetti d'arte. Gli interessi di Piazza erano infatti molteplici e ad attestarlo era anche uno scritto di Meneghelli, *Tredici bassirilievi di Canova posseduti dal dottor Antonio Piazza di Padova* del 1837, nel quale veniva ribadita la passione collezionistica di Piazza, «noto pel suo caldissimo amore di patria, e per le non tenui somme impiegate onde acquistare quanto v'ha di più prezioso che ai fasti letterarii, politici, alle glorie nelle arti del bello appartiene dell'antica figlia di Antenore»[176]; in questa occasione il notaio era elogiato dall'autore per l'acquisto di tredici bassorilievi di Antonio Canova che l'avvocato custodiva in una sala della sua abitazione in Padova.

Un altro documento prezioso è quello di Ignazio Cantù, scrittore italiano della prima metà dell'Ottocento. In occasione della quarta riunione degli scienziati italiani svoltasi a Padova nel 1842 Ignazio scriveva al fratello Cesare, in una lettera del 22 settembre 1842, di come il Comune di

[172] Faccio, 1818, p. 14.
[173] *Ibidem*.
[174] *Ivi*, p. 51.
[175] Vedova, 1836, II, p. 22.
[176] Meneghelli, 1837, p. 5.

Padova aveva accolto i membri del congresso riservando loro ogni agio e servizio, tra cui l'accesso libero a «gabinetti scientífici, agli spedali, agli orti agrarj e botánici, ai giardini del Treves, alla galleria del Piazza, alle biblioteche, delle quali Padova ha dovizia non inoperosa, alle tipografie […]»[177]. La galleria di Piazza veniva citata come meta di intrattenimento culturale a testimonianza dell'importanza che aveva all'epoca per Padova e per i suoi cittadini. Nella lettera del 23 settembre veniva anche citato lo scritto di Meneghelli a proposito delle raccolta del notaio: l'autore scriveva che ai membri del Congresso erano stati distribuiti alcuni testi uno dei quali era il «breve ragguaglio delle collezioni sacre alle alte glorie patrie ed alle belle arti, presso l'avv. Antonio Piazza di Pádova»[178]. Di questo ne parlava anche Meneghelli in una lettera indirizzata a Piazza, nella quale l'abate stabiliva il numeo di copie da distribuire ai membri del congresso: «Crederei che un duecento copie potesse bastare all'oggetto»[179]. Cantù nella lettera faceva inoltre riferimento alla consuetudine di Piazza di aprire la sua biblioteca e la sua collezione agli studiosi e amatori, scriveva, infatti: «da molt'anni e con molte spese vien con fiore di consiglio raccogliendo quanto spetta alla sua patria e libri, e oggetti antichi, e oggetti d'arte, di cui non fa sola pompa di scaffali e di sale, ma studio proprio e di chiunque ama visitarli»[180].

Nella guida di Padova del 1842 era dedicato un paragrafo a Piazza e alla sua collezione sotto la voce «Libreria Piazza»[181] nel quale si legge della «ricca e singolare raccolta di documenti di ogni genere riguardanti la storia sacra, civile e letteraria della medesima [Padova] procurati con lunga e costante sollecitudine dal dott. Antonio Piazza, raccolta che, per privata che sia, può agevolmente visitarsi dagli amatori nella casa di lui posta nella contrada del Santo dirimpetto all'istituto veterinario»[182]. Ancora una volta veniva ribadita la generosità di Piazza nell'aprire le sue raccolte ad amici e studiosi, conscio del valore e dell'importanza delle stesse.

Anche Pietro Selvatico menzionava la collezione dell'avvocato nella sua guida del 1869: a proposito della Biblioteca Municipale l'autore scriveva che il primo nucleo della Biblioteca era quello del conte Girolamo Polcastro ma che esso era cresciuto considerevolmente solo grazie al lascito del dottor Piazza che aveva riunito «quanto di più importante si riferisce alla storia, alle arti, al commercio, alla pubblica istruzione di Padova»[183]. La biblioteca di Piazza rappresenta uno dei nuclei che attualmente costituiscono il fondo librario della Biblioteca Civica, insieme alla *Biblioteca femminile* donata dagli eredi di Pietro Leopoldo Ferri nel 1870, i 117.000 volumi di

[177] Cantù, 1842, p. 3
[178] *Ivi*, p. 9-10.
[179] Antonio Meneghelli ad Antonio Piazza, Padova, 1842, Biblioteca Civica di Padova, *Carteggio Piazza*, BP. 1027 III, si veda l'*Appendice*.
[180] *Ivi*, p. 10
[181] Furlanetto, 1842, pp. 380.
[182] *Ibidem.*
[183] Selvatico, 1869, pp. 396.

Agostino Palesa donati nel 1871, la raccolta di testi di lingua del professore Roberto De Visiani donati nel 1873 e i manoscritti del conte Nicolò de Lazara donati dai suoi eredi nel 1875, per citare i lasciti più imponenti.

Antonio Piazza era una figura di spicco nell'ambiente patavino e lo si intuisce anche dai numerosi opuscoli dedicati alla sua figura, alla sua villa di Vanzo o scritti in onore delle nozze di sua nipote[184]. Anche Piazza, quindi, aveva costruito una fitta rete di amicizie e relazioni in tutta Italia, sia in quanto avvocato[185], sia per le sue passioni collezionistiche[186], inoltre, nel 1824 era diventato membro della Commissione di Belle Arti e questo aveva certamente facilitato diverse acquisizioni per accrescere la sua raccolta, oltre agli acquisti e doni ricevuti da amici o da famiglie padovane, come è stato detto. Piazza conosceva bene l'abate Meneghelli, Manfredini, il conte de Lazara, Nicolò Bettoni e Marsand. L'avvocato si affidava alle conoscenze di quest'ultimo per gli acquisti dei libri per accrescere la sua collezione, come si legge nelle due lettere dell'abate all'avvocato, all'interno del *Carteggio Piazza*[187]. Se i cenni sull'esistenza e importanza della collezione di Piazza sono molteplici, sulla sua formazione e storia, invece, non sono emerse informazioni precise, né esiste un vero catalogo. Antonio Piazza, riferiva Gloria[188], aveva manifestato la volontà di redigere un catalogo sulla sua collezione ma la morte lo aveva colto prima di poter iniziare l'opera. Sono conservati nella Biblioteca Civica di Padova alcuni abbozzi di cataloghi[189] che l'avvocato aveva iniziato a scrivere: si trovano abbozzi di catalogo dei suoi libri, in ordine alfabetico all'interno di una rubrica, un catalogo dei libri italiani manoscritti e stampati riguardanti la storia di Padova, uno dei ritratti degli uomini illustri riguardanti la storia della città, quello delle carte topografiche, delle vedute, dei prospetti, dei disegni, ecc. riguardanti la città e la

[184] Era pratica diffusa dedicare alle figure più in vista componimenti, poemetti, piccoli studi o altre trattazioni di vario argomento in occasione delle nozze di un figlio o di altri parenti stretti.

[185] Piazza era il notaio di Manfredini; nel carteggio dell'avvocato si trova la corrispondenza tra Piazza e i familiari del marchese a proposito delle sue disposizioni testamentarie.

[186] È conservato alla Biblioteca Civica di Padova un fitto carteggio tra Piazza e diversi destinatari in BP. 999 V, fascicoli da 1 a 22.

[187] «Pregiatissimo amico, Lasciai di scrivere a Milano pe' noti libri, e tengo presso di me il suo desiderato Patavino-Bergamasco. Martedì prossimo in sul mezzo giorno io sarò al Negozio Scapin, dov'ella pur faccia sì di trovarsi, e le renderò la ragione per cui non ho scritto. Pertanto, ciò che non si è fatto si potrà fare, ma è necessario, che prima ce la intendiamo un po' meglio, e cerchiamo di togliere di mezzo alcuni equivoci, o male intelligenze. Sono intanto al solito, e con tutta stima.», Antonio Marsand ad Antonio Piazza, Padova, 9 giugno (anno non indicato), Biblioteca Civica di Padova, BP. 999 V, fasc. 5, lettera n. 7; «Pregiatissimo amico! Scrissi già l'occorrente, e con quel giudizio ch'è necessario in certe cose, all'Abate Celotti intorno al noto libro. Ne attendo di giorno in giorno risposta, che tosto avuta non mancherò di farla a lei sapere. Ma ella stia pur di buon animo, che in un modo o nell'altro io sono in una specie di puntiglio, perché quel libro (di estrema anzi se si potesse dire estremissima necessità per lei) ella il possegga perfetto; […]», Antonio Marsand ad Antonio Piazza, (data non indicata), Biblioteca Civica di Padova, BP. 999 V, fasc. 11; «Ho esaminato il libro, ed è completo. State pur tranquillo, ch'è realmente quello, per cui ve l'han dato, cioè stampato in Piove di Sacco nel 1475. Io non avrei mai creduto di veder questo libro. Se non m'immaginassi per chè l'avete destinato, sarei tentato di acquistarlo io. Ma ò gusto, che vada dove deve essere. Addio in fretta», Antonio Marsand ad Antonio Piazza, Padova, 31 luglio 1820, Biblioteca Civica di Padova, BP. 999,V, fasc. 4, lettera n. 14.

[188] Gloria, 1857, pp. 20-21.

[189] *Abbozzi di cataloghi*, Biblioteca Civica di Padova, ms. BP 1916. Si tratta di quaderni e fogli volanti scritti da Piazza sui quali non è ancora stato effettuato uno studio approfondito.

provincia. In un quaderno si legge il commento del collezionista stesso a proposito delle sue raccolte: «È poi quasi impossibile il dettagliare in ulteriori categorie costituenti la mia collezione. Basti il dire che comprende ogni piccolo oggetto in ogni rapporto che può tendere alla storia di Padova e quindi basterebbe dar un'occhiata anco di volo alli miei cataloghi per conoscere a qual grado siasi estesa la collezione, mediante le più gravi assidue cure, spese e pazienza. È da avvertirsi che il tutto è legato o in pelle o in pergamena, che le raccolte relative a particolari oggetti sono collocate in apposite bellissime buste»[190]. L'amico e amministratore della sua eredità, Francesco Gianiselli, premeva anch'egli per la realizzazione del catalogo per il quale era stato coinvolto lo stesso Gloria che infine aveva catalogato solo i libri a stampa e a penna.

[190] *Ibidem*.

3. Le collezioni padovane a confronto sulla base dei cataloghi a stampa delle loro raccolte

3.1 Del perché collezionare stampe e le modalità di raccolta tra Settecento e Ottocento

«[…] fin d'allora, che tali stampe si multiplicarono, nacque in molti e molti non solo il desiderio di acquistarne, secondochè ciascuno meglio potè, o più gli piacque, ma crebbe in alcuni tal desiderio così, che si avvisarono di voler fare di esse, siccome noi veggiamo, vaghe, ricche, e preziose raccolte»[1]. Tra Settecento e Ottocento le ragioni per le quali si raccoglievano stampe erano molteplici ma è interessante porre in risalto il progressivo cambiamento nelle intenzioni dei collezionisti: se inizialmente gli obiettivi erano puramente didattici e di supporto allo studio della pittura, nel primo Ottocento, invece, le raccolte venivano costruite anche in risposta a un interesse preciso nei confronti dell'arte dell'intaglio e con valenza per lo più ornamentale.

Come è stato anticipato nel primo capitolo le incisioni rappresentavano il più valido strumento propedeutico allo studio della pittura, sia le stampe di invenzione sia quelle di riproduzione servivano per formare un buon *connoisseur* e per questo motivo molte collezioni che si formavano in questo periodo avevano come scopo quello di riproporre i principali capolavori pittorici o la storia della pittura. Scriveva Bartolomeo Benincasa, autore dello scritto del 1784 dedicato alla raccolta del conte Jacopo Durazzo, che «la facilità di presentare allo sguardo qualunque pittoresco pensiere, e di unire le opere tutte e i prodigj delle bell'Arti figlie del Disegno, ha portato maisempre gli Amatori di queste a far copiose Raccolte di Stampe, riccamente stendendole sin dove i tempi e le circostanze il permettevano»[2]. Benincasa sosteneva fortemente l'importanza di raccogliere le stampe per favorire lo studio delle pitture o per poterne godere la bellezza in loro assenza: «sembra a tutta ragione, che l'Intaglio considerar si debba primieramente come Arte, che agli occhi ci sottopone le lontane Pitture, e di queste quasi possessori ci rende»[3]. Un'altra testimonianza in questo senso è data dalla collezione grafica di Ambrogio Rosmini[4]: «egli cercava nelle stampe, piuttosto che l'incisione, la pittura, e gli bastava talora che la stampa gli richiamasse alla mente il veduto originale, o anche solo gli risvegliasse qualche pittorico pensiero.

[1] Marsand, 1823, p. 1.
[2] Benincasa, 1784, p. 20.
[3] *Ivi*, p. 25.
[4] Sulla collezione si veda Marini, 1997, pp. 75-149.

Voleva per ciò stampe da studio, più che da galleria»[5]. La collezione di Rosmini era molto vasta, raccoglieva pezzi di soggetti diversi in quanto il suo obiettivo era di creare un "museo originario" che riunisse tutte le immagini che potessero essere utili allo studio e alla formazione di un artista e di un architetto[6]. Anche l'abate Meneghelli era dello stesso avviso: nella prima descrizione delle sue raccolte dedicata a Girolamo Venanzio diceva di non possedere molte incisioni e di aver scelto quelle che potessero sostituire le più celebri opere pittoriche:

> «Vi fu un tempo che mi adoperai a tutt'uomo per averne molte, e le migliori. Venuto meco stesso a conti, e calcolato che se hanno l'altissimo pregio di tramandare ai posteri i capolavori di Tiziano, di Paolo ec., i quali pur troppo saranno guastati e distrutti del dente edace del tempo, non hanno quello d'imitare la natura nella parte più interessante, voglio dire nel prestigio dei colori; così fatta conserva di poche, mi piacque di sostituire le opere più accreditate, per quanto mi era concesso, della pittura. Ritenni tutte le collezioni di Padova, di Bologna, di Roma ec., che offrono le preziose effigie di più famigerati in arti, in lettere, in scienze; feci conserva di tutte le stampe che pongon sott'occhio i dipinti delle più insigni Accademie nostre e straniere; contento che, quanto al resto, pochi intagliatori dei più valenti decorassero le mie stanze»[7].

Il fattore didattico e funzionale si legava a quello strettamente estetico e quindi alle ragioni di studio si affiancavano quelle di svago e di diletto: il collezionista di incisioni, infatti, poteva impegnare il tempo in piacevoli ragionamenti e riflessioni sulle stesse, poteva arricchire le proprie conoscenze artistiche, formare il gusto o semplicemente allietare l'occhio per l'ornamento che esse offrivano alle abitazioni: «una collezione di stampe, che piaccia agli occhi, occupi gradevolmente lo spirito, formi, accresca il buongusto, e arricchisca d'ordinate cognizioni la mente, ha un oggetto non men plausibile che vantaggioso»[8]. Già Bencivenni Pelli nel 1777 si era espresso in questi termini a proposito della piacevolezza che le incisioni trasmettevano: «Se avessi denari, avrei piacer a comprar delle stampe. Mi pare che siano di gran divertimento e di molto utile ancora. In certe ore non vi è miglior occupazione che trattenersi intorno alle medesime»[9].

Possedere una collezione di stampe, inoltre, permetteva all'amatore di approfondire la conoscenza e lo studio sull'arte incisoria, ripercorrerne la storia dagli inizi fino agli ultimi progressi e comprendere «ne' varj confronti quanto ed in che più o meno le nazioni […] contribuirono al di lei perfezionamento»[10]. Anche Ferrario sosteneva la scelta di creare una propria collezione di

[5] Citato in Marini, 1997, p. 93, cfr. De' Telani, 1823.
[6] Marini, 1997, p. 82.
[7] Meneghelli, 1839, pp. 48-49.
[8] Benincasa, 1784, p. 20.
[9] Citata da Mazza, Tomasello, 9/10, 2002, p. 274, conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, NA 1050, *Efemeridi*, s. II, V, 1777, c. 759v., 22 febbraio.
[10] Malaspina, 1824, I, p. LIX.

stampe e soprattutto di esporla nelle proprie abitazioni[11], ma constatava come questa fosse pratica di pochi in quanto venivano per lo più preferiti arazzi, stoffe e opere di pittura[12]. L'autore asseriva che i "ricchi signori" preferivano le pitture alle stampe, ritenute spesso delle copie imperfette delle prime, alle quali ricorreva chi non disponeva del denaro sufficiente per comporre una galleria di dipinti. Pur condividendo la predilezione dei molti nei confronti delle opere pittoriche, Ferrario riteneva fosse importante per il collezionista affiancare alla raccolta di pitture anche una di incisioni, in quanto essa, attraverso fedeli riproduzioni grafiche, poteva sopperire alla mancanza di quadri di importanti artisti che il raccoglitore non era riuscito a procurarsi, mostrare le opere delle più grandi gallerie europee mai visitate o riportare alla memoria quelle vedute in passato. «Il procurare agli artisti ed agli amatori d'ogni classe e d'ogni luogo la più agevole e pronta conoscenza di quanto v'ha di bello ed instruttivo nelle opere delle arti è certamente uno de' più importanti servigi renduti alle medesime dall'incisione»[13], concludeva quindi Ferrario. Non solo per la riproduzione delle opere di pittura, le stampe potevano servire anche a mantenere vivo il ricordo dei luoghi visitati, come affermava Bencivenni Pelli: «È vastissimo il campo loro [delle incisioni], onde a mille oggetti possono servire. La raccolta geografica che il Baron de Stoch aveva fatta, era grandiosa e bene intesa. Un viaggiatore ricco dovrebbe imitarlo, provvedendosi di tutto ciò che ha relazione con le contrade che va visitando per rammentarsi poi piacevolmente quello che ha veduto»[14]. I prezzi delle stampe e il fatto che fossero più facili da trasportare erano anch'essi elementi significativi che determinavano la scelta di collezionare incisioni. Questi vantaggi, rispetto alle opere di pittura, erano testimoniati dal lucchese Paolino Santini nella premessa del catalogo della sua collezione, nella quale scriveva che «Questo genere di Pittura che dagli antichi fu chiamata Pittura lineare ha tali vantaggi sopra le tavole e tele dipinte per la facilità del trasporto, o dell'acquisto infinitamente meno costoso, che ottenne talvolta sopra le medesime la preferenza»[15].

La questione relativa ai prezzi non era secondaria ai fini della scelta di creare una collezione di stampe, anzi, è particolarmente rilevante il fatto che a favorire l'ascesa delle incisioni nel mercato artistico erano state anche le cifre elevate a cui si vendevano molto spesso le opere di pittura, di contro alle cifre più modeste a cui si trovavano le opere d'intaglio. Era facile, infatti, rinvenire

---

[11] Come è stato detto nel primo capitolo agli inizi dell'Ottocento si assisteva a un frequente utilizzo delle stampe d'arredo all'interno delle abitazioni.

[12] «Ma pochi sono, e lo dirò con dispiacere, i ricchi signori che gustano ed apprezzano il vero bello e che dimostrino un vivo desiderio di possederlo e di renderselo visibile ad ogni istante destinando una parte della loro abitazione a siffatti monumenti d'arte. Sembra che il loro gusto si estenda più a coprire le pareti delle loro sale di ricche peregrine stoffe, le quali alla fine nulla dicono, e dopo gravi spese non ci lascian che pochi cenci di nessun valore; mentre le stampe, oltre il diletto e l'istruzione, raddoppiano di prezzo coll'andar degli anni, quando accorti sieno stati gli amatori nell'acquistarle» (Ferrario, 1836, pp. CVI-CVII).

[13] Ferrario, 1836, p. CIX.

[14] Citata da Mazza, Tomasello, 9/10, 2002, p. 274, conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, NA 1050, *Efemeridi*, s. II, V, 1777, c. 759v., 22 febbraio.

[15] Cristofori, 2005, p. XXXI, cfr *Catalogo delle stampe[…]*, 1809.

incisioni a prezzi molto bassi, accessibili quindi anche a chi non godeva di grandi disponibilità economiche e questo aveva alimentato il mercato e incoraggiato sempre più i collezionisti di ampi strati della società. Scriveva Longhi: «L'appassionato amatore della pittura, sia pure, quanto esser voglia, opulento e potente, sarà bene spesso costretto a frenare le sue brame sull'acquisto di un quadro che gl'incanta lo sguardo e gli rapisce il cuore; poiché, ove si tratti di cosa inapprezzabile ed unica, pari alla brama di possedere non già sempre la facoltà d'acquisto; ma l'amatore agiato dell'incisione, dovunque volga il pensiero, trova facilmente coronati i suoi desiderj, pochissime essendo le stampe che diconsi introvabili, né mai le più belle»[16]. Anche per quanto riguarda le incisioni i prezzi nelle aste potevano salire vertiginosamente, ma ciò accadeva per le prime prove, i primi stati e gli esemplari particolarmente rari opera di grandi maestri, attorno ai quali si verificavano spesso speculazioni, raggiri e contraffazioni.

Già nel corso del Settecento le modalità di raccolta di stampe avevano iniziato a mutare, non rispondevano più a criteri di tipo enciclopedico ma miravano a offrire una panoramica della storia dell'incisione attraverso la scelta di esemplari e di capolavori d'intaglio[17]. Si erano diffuse diverse tipologie di raccolta e di alcune di queste si ha notizia direttamente dai compilatori dei cataloghi delle raccolte medesime, che mettevano in evidenza i vantaggi e gli svantaggi dei vari metodi. In generale gli autori di questi scritti ritenevano che una collezione di stampe avesse valore e fosse utile nel momento in cui essa era conforme al genio del suo proprietario, rispecchiasse i suoi obiettivi e fosse anche adeguata alle sue diponibilità economiche. Benincasa, nello scritto sulla collezione del conte Durazzo[18] individuava tre diverse modalità: alcuni, scriveva, preferivano raccogliere «quanto mai trovar si potesse d'inciso, e stampato d'ogni Autor, d'ogni tempo, e d'ogni mano»[19]. Presi da una brama di possesso e senza tener conto della qualità delle prove, questi collezionisti non seguivano alcun criterio di selezione specifico; altri «si son presi pensiero di unire insieme que' pezzi soli, che pochi non sono, i quali o per l'eccellenza dell'Autor primo, da cui derivano, o per quella dell'Incisore, di cui son opra, tengonsi per le più rinomate e preziose»[20]. Questa categoria comprendeva tutti coloro che aspiravano ad impadronirsi dei pezzi più ricercati ed eccellenti, in forza della loro derivazione o per la fama dell'incisore che le aveva eseguite, in questo modo, però, negavano alla propria raccolta la possibilità di rappresentare una storia dell'incisione con valenza scientifica e cronologica. Infine vi erano quelli che «formarono, e divisero [la loro raccolta] secondo gl'Intagliatori; cioè d'ognun di loro facendo un articolo, che l'opre comprende da

[16] Longhi, 1830, p. 30.
[17] Griffiths, 1994, pp. 37-58.
[18] Sulla sua collezione si veda: Koschatzky, Widlar, Koreny, 1976; Moltaldo Spigno, 1990; Maffioli, 2000, pp. 83-112; Raggio, 2000.
[19] Benincasa, 1784, p. 21.
[20] *Ivi*, p. 22.

quello incise di qualunque Pittor siano, e di qualunque tempo»[21]. Anche in questo caso non vi era selezione, ma qualsiasi incisione di riproduzione, che fosse essa eccellente o mediocre, tratta da qualsiasi pittore, poteva rientrare nella collezione. Benincasa rilevava degli elementi negativi anche in questa tipologia di raccolta, come il rischio di passare da una prova ottima a una pessima, da una antica a una moderna, da un eccesso all'altro, generando confusione e disordine all'interno della raccolta. Da tenere in considerazione è il fatto che per l'autore lo scopo principale di una collezione di incisioni era/fosse quello di servire alla pittura, scriveva, infatti, che «unitamente all'oggetto di raccogliere gran numero di belle Stampe siasi proposto di metter con quelle praticamente sott'occhio la *Storia universale della Pittura, e dei Pittori*»[22], e ancora che «all'oggetto della Pittura diriger si deve una Collezione di Stampe, cioè che tante e tali raccoglier si vogliono, quante e quali colla maggior verità, e precisione formar la storia della Pittura, e i più bei monumenti di questa in ordinato aspetto mostrare»[23]; per questo motivo il miglior criterio da seguire nella scelta delle incisioni doveva essere quello che aveva guidato lo stesso conte Durazzo per la sua collezione, la quale «vuole dei migliori tra quelli [i pittori] e questi [gli incisori], o di que' che la storia della Pittura, e i suoi progressi interessano, presentare un Saggio proporzionato all'abbondanza, ed al merito delle opre loro»[24].

Luigi Bossi nel 1821 suggeriva gli amatori di raccogliere e ordinare le stampe suddividendole sulla base delle quattro principali scuole, distinguendo ulteriormente tra antiche e moderne per quanto riguarda le scuole tedesca e italiana. Scriveva che:

> «L'oggetto più importante di una collezione fatta con intelligenza, sarebbe quello di far vedere l'origine ed i progressi dell'arte in ciascuna scuola o presso ciascuna nazione, nei gradi diversi che l'hanno portata verso la sua perfezione. In una collezione di questa natura ciascuna stampa presenterebbe un fatto o un'epoca, e nella diversa maniera del lavoro offrirebbe l'idea di qualche progresso della incisione, o alcuna cosa che non si troverebbe per avventura nelle stampe precedenti»[25].

Essendo superiore alle forze di un privato il riunire tutte le opere di tutte le scuole, si erano diffuse raccolte particolari e parziali, costruite attorno a un genere, un artista o un'unica scuola; qualsiasi fosse la scelta secondo l'autore le stampe dovevano essere «scelte con intelligenza, e le prove debbono essere distinte per la loro bellezza e per la esattezza della loro tiratura»[26]. Suggeriva quindi

[21] *Ivi*, pp. 23-24.
[22] *Ivi*, p. 7-8.
[23] *Ivi*, pp. 25-26.
[24] *Ivi*, p. 26.
[25] Bossi, 1821, I, p. 231.
[26] *Ivi*, p. 232.

di raccogliere le stampe "capitali" di ogni scuola e di ogni incisore e proponeva un catalogo degli incisori più celebri come supporto per la scelta.

Un'altra testimonianza sulle tipologie di raccolta diffuse tra Settecento e Ottocento è data da Antonio Marsand nel *Fiore dell'arte dell'intaglio*[27], catalogo della collezione del padovano Luigi Gaudio. Allo stesso modo di Benincasa, esaminando le collezioni contemporanee presenti a Padova, Marsand individuava diverse categorie di collezionisti: vi erano coloro che raccoglievano le stampe «tutte indistintamente, che venne lor fatto di acquistare»[28], scelta per l'autore poco felice, in quanto una raccolta simile non poteva mai dirsi compiuta, non potendo bastare né la ricchezza né una vita intera per completarla. C'erano poi coloro i quali «per render onore all'arte medesima, e per soddisfare i lodevoli lor desiderj, non altro studiosamente ricercano se non che le sole primizie, o, come dicono con greca voce, i cimelj più preziosi dell'arte stessa»[29], questo tipo di raccolta era utile per studi e confronti e aveva il merito di porre in salvo opere di autori antichi ma proprio per questo risultava spesso difficile da costituire. Altri ancora erano quelli che, nutrendo un forte amore verso un pittore, raccoglievano «le stampe di tutti quegl'intagli, che da' dipinti soltanto dell'uno o dell'altro de' maestri furono tratti»[30], una simile collezione risultava funzionale allo studio in quanto era possibile analizzare gli esordi, i progressi dell'artista e riscontrare i cambiamenti di stile. Alcuni collezionavano «d'ogni scuola le più belle ne' tre generi principale e della storia, e del paese, e de' ritratti»[31] sia di incisori antichi che moderni, e l'autore proseguiva menzionando alcuni collezionisti di raccolte particolari e monotematiche (intagli di architetture, ornato, elementi naturali, ritratti, ecc.). Marsand concludeva elogiando i collezionisti che, come Gaudio, decidevano di raccogliere solamente i capolavori dei più eccellenti maestri sia antichi che moderni.

Il marchese Malaspina[32] nel suo catalogo del 1824, riconoscendo l'esistenza di molteplici modalità di raccogliere stampe, affermava che spesso la tendenza era quella di non seguire un ordine preciso di raccolta, con la conseguenza di formare degli «ammassi informi»[33]. Egli individuava «nel fare ben ordinate raccolte di stampe»[34] due macro categorie: le raccolte parziali e quelle generali. Per quanto riguarda le prime, a sua volta distingueva tra sei classi: le raccolte che comprendevano le stampe di uno o pochi incisori, quelle che riunivano tutte le stampe rappresentanti una determinata tecnica, quelle incise dai pittori o dagli inventori dei soggetti che sono rappresentati, gli intagli che si riconducevano a una particolare nazione o a un paese, quelli

[27] Marsand, 1823.
[28] *Ivi*, p. I.
[29] *Ivi*, p. III.
[30] *Ivi*, p. IV.
[31] *Ivi*, p. VI.
[32] Sulla collezione del marchese si rimanda a Lomartire, 2000, pp. 363-385 con bibliografia di riferimento.
[33] Malaspina, 1824, I, p. LII.
[34] *Ibidem*.

tematici (di storia, di paesaggio, i ritratti, ecc.) e quelle realizzate in un dato periodo storico. Le seconde, invece, potevano essere composte sulla base dei pittori o degli incisori: il primo tipo era quello proprio delle grandi gallerie reali di Parigi, Vienna e Dresda, erano create specialmente per uso pubblico, per finalità di studio del disegno: essendo la parte pittorica quella primaria e più importante, le stampe di queste raccolte erano ordinate secondo l'ordine dei pittori da cui erano tratte; le raccolte minori, che erano per lo più quelle d'incisione, era opportuno invece disporle secondo l'ordine cronologico degli intagliatori per evitar di mescolare stampe antiche con quelle moderne; questo metodo risultava più adeguato per mostrare i progressi dell'arte e questo era il metodo adottato da Malaspina stesso.

Anche Zani proponeva una distinzione tra gli incisori sulla base delle modalità di raccolta e in particolare sulla base della disponibilità economica dei collezionisti stessi: vi erano i raccoglitori "doviziosi", che potevano contare su risorse cospicue e potevano permettersi di acquistare tutte le incisioni reperibili nel mercato, ripercorrendo la storia dell'incisione, senza badare alla spesa; quelli meno doviziosi, che avevano disponibilità finanziarie più ristrette e che quindi erano costretti a selezionare le incisioni da acquistare limitandosi alle prove eccellenti, ai capi d'opera, che per Zani non potevano superare i trecento pezzi, ad avere una sola stampa rappresentativa di ogni incisore o a ricercare unicamente le incisioni di un solo artista o di un solo soggetto; infine i più poveri, categoria nella quale si inseriva lo stesso Zani, le cui raccolte non superavano i trenta pezzi, pur essendo questi capi d'opera, ben conservati e freschi[35].

Un'ultima distinzione che riassume quelle analizzate finora e che compare nel *Giornale di Belle Arti* del 1833 è quella fatta da Alessandro Zanetti, all'interno della recensione dell'opera di Neumayr sulla collezione manfrediniana[36]. L'autore suggeriva tre modalità: quella propria dell' "amatore intelligente", il quale sceglieva di raccogliere le più eccellenti incisioni di un determinato periodo o scuola; quella dell' "amatore studioso", che raccoglieva tutto quel che gli riusciva di un determinato soggetto o artista; infine quella dell' "amatore dovizioso", il quale acquistava ciò che l'occasione e il caso gli consentivano, avendo come scopo il possesso fine a se stesso.

[35] *Discorso. Pareri, e consigli per ogni Ceto d'Amatori, che bramano formare una Collezione di stampe*, seconda dissertazione manoscritta conservata alla Biblioteca Palatina di Parma, citata da Cristofori, 2005, p. LVI, conservata nella Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 3641.
[36] Zanetti, 1833, pp. 191.

3.2 I CATALOGHI E GLI SCRITTI SULLE COLLEZIONI: STRUTTURA ED ESEMPI

La pratica di redigere il catalogo di una collezione di stampe era molto diffusa. I cataloghi potevano essere compilati dai collezionisti stessi, come nel caso del marchese Malaspina, di Antonio Meneghelli o di Agostino Palesa, ma frequentemente venivano compilati da amici, conoscenti e altre figure vicine al collezionista che avevano la competenza necessaria e la concessione di visitare ed esaminare le raccolte per poterle descrivere. La ragione, oltre al fatto di fare cosa gradita e un dono al proprietario della raccolta, era di far conoscere ad altri la collezione e per proporre, di conseguenza, un modello che qualunque amatore avrebbe potuto seguire nella composizione della propria raccolta[37]. È opportuno precisare che i cataloghi delle collezioni non costituiscono sempre una fonte esaustiva sulle collezioni stesse, in quanto essi rappresentano una "fotografia" della raccolta in un preciso momento della sua storia. Prima e soprattutto dopo la stesura del catalogo la collezione poteva apparire differente, accresciuta o diminuita in seguito a ulteriori acquisti o vendite, ma è significativo il fatto che spesso la scelta di redigere un catalogo significasse per il suo proprietario che la raccolta avesse raggiunto in quel momento una bellezza o una completezza tali da meritare una descrizione[38]. Spesso un catalogo era lo strumento privilegiato per promuovere e far conoscere ad amici e conoscenti le proprie collezioni e un esempio è rappresentato da Antonio Meneghelli[39] il quale, è stato detto, aveva redatto cinque scritti, composti a guisa di lettere a Girolamo Venanzio, che descrivono le sue collezioni: essi rappresentano un esempio particolare che si discosta dagli altri scritti contemporanei, in quanto in forma di racconto l'abate descrive al conte tutti gli oggetti più pregevoli che custodiva nelle stanze della sua abitazione, informando di volta in volta sui nuovi acquisti o doni ricevuti e sulle vendite o scambi a cui era stato costretto per ragioni economiche o di altro tipo. Nelle descrizioni non viene dato molto spazio alla vita degli artisti né al commento delle opere, non vi sono indicazioni precise sullo stato di conservazione, sulle misure o altre considerazioni tecniche, per questi motivi non si possono definire dei cataloghi veri e propri ma hanno comunque un grande rilievo perché oltre a dichiarare l'alto pregio in cui Meneghelli teneva le sue collezioni, forniscono preziose informazioni sul gusto collezionistico del tempo e sono

[37] « […] sia per far conoscere ai lontani Amatori il vostro ingegnoso Piano, e la preziosa vostra suppellettile; sia per servire immediatamente di pronta informazione a chi voglia ben gustarne il tutto, e le parti sott'occhio» (Benincasa, 1784, p. V).

[38] Andrea Majer, per esempio, non aveva ritenuto opportuno redigere ancora il catalogo della sua raccolta di stampe tratte dalle opere di Tiziano; nell'introduzione all'opera del 1818 scriveva: «parendo a me che la mia Raccolta non fosse ancor giunta a quel punto di maturità a cui ho disegnato di portarla, mancando essa tuttavia di alcune stampe capitali, come p.e. quella del Trionfo della Fede, pubblicata nel 1508 in Roma colle stampe di Calisto Ferrari, di cui non mi è riuscito, ad onta di ogni diligenza usatavi, di porre insieme più di tre fogli, ho voluto differirne per ora la pubblicazione, riserbandomi a farne l'argomento di un altro Opuscolo, qualora voglia la fortuna arridere alle mie cure, e ch'io conosca essere state benignamente accolte dal Pubblico queste mie fatiche» (Majer, 1818, p. XIV-XVI).

[39] Meneghelli era anche autore della descrizione delle collezioni di Antonio Piazza della quale si parlerà in seguito.

testimonianza della tendenza diffusasi in questi anni tra raccoglitori, amatori e intellettuali, di scambiarsi informazioni, consigli, pareri sulle proprie raccolte, gli ultimi acquisti, ecc.

I cataloghi avevano una struttura simile: oltre alla dedica al proprietario, spesso presentavano delle esposizioni e degli elogi sull'arte dell'intaglio che avevano lo scopo di giustificare la scelta di voler creare una raccolta di stampe, come nello scritto di Benincasa[40] e il catalogo di Neumayr sulla collezione Manfredini, e quasi sempre offrivano una panoramica sulla storia dell'incisione, dai progressi fino all'epoca moderna, con la descrizione delle diverse tecniche, come nel catalogo di Malaspina. Di seguito venivano presentati gli incisori e le loro opere: a discrezione di colui che redigeva il catalogo veniva scelta la modalità da seguire, ossia se elencare gli incisori per nazioni e scuole, in ordine alfabetico o cronologico[41]. Seguivano i cenni sugli incisori e sui loro meriti, era quindi fondamentale raccogliere le informazioni sulla vita, individuare quali erano stati i maestri e quali gli allievi, e gli autori dovevano essere in grado di inserire un incisore in una scuola o in un'altra[42]. In alcuni casi venivano menzionate le opere principali dell'artista, in altri solo quelle che componevano la collezione in questione; delle incisioni venivano proposte accurate descrizioni riguardanti i soggetti, la qualità e lo stato di conservazione della prova, le indicazioni sulle dimensioni, sulla tecnica, sugli stati e tirature, in alcuni casi sui prezzi e vari commenti sulla rarità e sulla bellezza. Per poter compilare molte di queste voci era necessaria quindi una conoscenza approfondita della storia dell'incisione[43] ed era fondamentale la consultazione di opere di letteratura artistica di autori come Vasari, Evelyn, Baldinucci, Heinecken, il dizionario di Watelet e Levesque, l'opera di Huber e Rost, Strutt e di Bartsch[44]. Alcuni cataloghi,

---

[40] Non si tratta di un vero catalogo quanto di una descrizione del metodo seguito dal conte nel creare e ordinare la sua collezione e sulle modalità di consultazione della stessa. Longhi nella *Calcografia* scriveva della necessità di «difendere questa mirabile professione dalla bassa opinione, per non dire disprezzo, in cui si sforzano di tenerla alcuni sedicenti amatori e coltivatori di pittura» (Longhi, 1830, p. XXII).

[41] Benincasa, per esempio, suddivideva tra incisori "italiani" e "oltramontani", e all'interno individuava le varie scuole: fiorentina, romana, veneziana, bolognese, lombarda, genovese, per gli italiani; tedesca/svizzera, fiamminga/olandese, francese, inglese, per gli oltramontani. Nel catalogo la suddivisione degli incisori per scuole, epoche, in ordine alfabetico o cronologico, poteva rispecchiare o meno l'effettiva disposizione fisica delle stampe nell'abitazione del collezionista. Sulla suddivisione delle scuole e gli evidenti legami con la pittura si veda il contributo di Pastres, 2012, pp. 185-232.

[42] A rendere complessa l'individuazione della scuola in alcuni casi era il fatto che il luogo in cui l'artista aveva svolto l'apprendistato era diverso da quello in cui aveva poi esercitato la professione.

[43] Longhi nella *Calcografia* lamentava il fatto che molto spesso a scrivere d'incisione erano stati scrittori estranei alla materia e alla professione: «È da osservarsi che, tranne pochi artisti, e fra questi pochissimi incisori di merito, i quali appoggiati alla pratica dell'arte poterono meglio istruire in questa materia, i più non furono, che letterati estranei alla nostra professione; parlarono pertanto di calcografia in quella guisa medesima, che avrebbero parlato di nautica senza conoscere il mare» (Longhi, 1830, p. VIII). Per Longhi era più opportuno, invece, che «un uomo consumato nell'arte in varj generi, ed avvezzo per proprio istituto ad istruire altrui, esponesse candidamente le proprie opinioni, esaminando le già esposte, adattandole o riformandole ed aggiungendovi quel più, che non molto prima era sconosciuto, e che per nuovi tentativi e nuovo uso degli stromenti recò all'arte facilità e perfezione» (*ivi*, p. XXII).

[44] Spesso più che una consultazione gli scrittori solevano copiare interamente i commenti tratti da altre opere e Longhi non condivideva questa pratica perché era necessario verificare e comprovare i giudizi dati alle stampe e agli incisori, «investigare la cagione di qualche loro aberramento, rivendicare l'onore d'alcuno poco valutato dall'Enciclopedia metodica, e susseguentemente con pari trascuranza negletto ne' dizionarj posteriori» (*ivi*, p. XXIV).

per facilitarne la consultazione, erano provvisti di indici: in ordine alfabetico, in ordine cronologico, gli indici dei pittori con gli incisori che avevano tratto stampe dalle loro opere. Il catalogo di Malaspina, da questo punto di vista, appare particolarmente all'avanguardia e pratico ai fini della ricerca e della consultazione[45]: esso era corredato di un *Indice cronologico comparativo*, di un *Indice generale alfabetico degli incisori*, un indice per materie (ritratti, storia sacra, storia profana, mitologia, allegoria e oggetti vari) e infine di tavole delle marche, oltre alla presenza di un indice sugli artisti menzionati alla conclusione di ogni scuola. Alcuni cataloghi, infine, erano arricchiti anche da qualche incisione, come quello di Luigi Gaudio nel quale era inserito, per ogni scuola, il ritratto dell'incisore rappresentante[46].

Un esempio di catalogo primo ottocentesco monografico era quello dedicato alla collezione di Gaetano Poggiali che aveva raccolto moltissime incisioni di Raffaello Morghen e che era stato compilato nel 1810 da Niccolò Palmerini, allievo dell'incisore stesso. Si tratta di un «Catalogo ragionato tutte le Opere di lui, e le diverse prove che di esse esistono, non che le circostanze, che hanno dato luogo alla esecuzione della maggior parte delle medesime»[47], con elencate tutte le incisioni di Morghen possedute da Poggiali con l'aggiunta di alcune che, invece, non facevano parte della collezione[48]. Dopo aver ripercorso le vicende relative alla vita dell'incisore, seguiva l'elenco delle opere suddivise in base al luogo in cui sono state eseguite, ossia Napoli, Roma e Firenze. Di ogni incisione l'autore riportava il titolo con qualche breve descrizione del soggetto o commento, l'autore da cui erano state tratte, se erano opera di Morghen stesso o di qualche altro artista e le misure.

Un altro esempio di catalogo ragionato della prima metà dell'Ottocento era quello scritto da Alexandre Zanetti nel 1837 dedicato alla collezione di stampe e nielli di Leopoldo Cicognara. Era intenzione di Cicognara stesso redigere un catalogo sulla sua preziosa raccolta, come riportava Zanetti, esso sarebbe stato ben accolto dagli amatori in quanto Cicognara era in possesso di numerose prove sconosciute a molti collezionisti e scrittori della materia. L'opera di Zanetti è suddivisa in tre parti l'*Ecole d'Italie*, l'*Ecole Allemande, Flamande et Francaise* e l'*Appendice a Ecole d'Italie. Les nielles du Cabinet Cicognara*. Anche in questo caso erano elencati gli incisori,

[45] Cristofori, 2005, pp. XXXVII-XXXVIII.
[46] Paolo Giovio è stato il primo nel Rinascimento, seguito da Vasari, a pubblicare le sue biografie di uomini illustri corredate da ritratti a stampa. Sull'argomento si veda Casini, 2004.
[47] Palmerini, 1810, p. 6.
[48] Nella terza edizione del catalogo del 1824 Palmerini aggiungeva le stampe incise da Morghen nei quattordici anni trascorsi dall'edizione precedente. Si trattava, all'epoca, della miglior biografia fatta di un artista vivente (Cristofori, 2005, p. XLIII); scriveva Ferrario sulle notizie che fornisce Palmerini che esse «hanno il pregio di quella incontrastabile verità che sì di rado nella storia degli artisti s'incontra» (Ferrario, 1836, p. 215)

nella prefazione l'autore dichiarava di aver scelto di disporli in ordine cronologico sulla base degli incisori e non dei pittori, ritenendolo più adeguato e utile per gli amatori ai fini delle loro ricerche[49].

3.3 I CATALOGHI DELLA COLLEZIONE MANFREDINI DI ANTON NEUMAYR

3.3.1 L'AUTORE DEI CATALOGHI: ANTON NEUMAYR VON FLESSEN SEILBITZ (VIENNA 1769- VENEZIA 1859)

Storico, intellettuale e critico austriaco, Neumayr era nato a Vienna nel 1769. Autore di numerosi scritti d'arte[50], «alta considerazione e fama acquitossi in tutto ciò che alla storia della pittura pertiene»[51]. Non vi sono notizie sulla sua vita ma grazie alle amicizie e ai rapporti stretti con altre figure di spicco del tempo è possibile ricavare qualche informazione sullo studioso. Moschini nel 1808 attestava la presenza dell'austriaco a Padova probabilmente già dai primissimi anni del XIX secolo: parlando del Prato della Valle l'autore menzionava lo scritto a esso dedicato da Neumayr, «l'infaticabile Germano […] vivente da più anni in Padova»[52]. Neumayr era una personalità di spicco nell'ambiente padovano e veneziano, «dottore, e socio corrispondente della Real Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova, e di quella di Filareti di Venezia»[53], era stato Commissario

[49] «Rejetant sans hésiter dans la rédaction de mon catalogue l'ordre alphabetique, qui n'offre qu'une assez mince utilité à opposer à beaucoup d'inconvéniens, j'ai jugé à propos de le distribuer chronologiquement par graveurs, plutôt que par matières ou par peintres: méthodes qui ne peuvent convenir, à ce qu' il me paraît, qu' à faciliter les recherches des curieux dans les cabinets où le estampes de toutes les écoles et de tous les temps sont assemblées en très-grand nombre, et où le public est admis» (Zanetti, 1837, p. XIX).
[50] Neumayr 1807; 1822;1826; 1834.
[51] Recensione di *Mazzolino pittorico[…]* in «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie Venete», X, 1826, p. 191, articolo di anonimo estensore.
[52] Moschini, 1808, p. 12. Esiste un altro documento che attesta la presenza di Neumayr a Padova nei primissimi anni dell'Ottocento, si tratta di un componimento pubblicato dalla tipografia Bettoni in occasione delle nozze dell'austriaco con la padovana Eduvige Suman (*Nei faustissimi sponsali del signor Antonio Neumayr colla signora Eduvige Suman imeneo filosofo Dialogo Ermete, e Crisippo*, Biblioteca Civica di Padova, BP. 1685.4); dalla lettura si deduce che Neumayr si trovasse nella città veneta già tre anni prima delle nozze, avvenute poco dopo il 1807. Dal componimento inoltre, si apprende che l'austriaco si era circondato di amicizie e favori grazie ai suoi scritti e aveva stretto un legame particolare con Manfredini definito "Astro delle arti belle": «E a' desir tuoi segreti/Che può mancar, Ermete [ossia Neumayr] ? Aura propizia/Di pubblico favor ti spira intorno,/E quanto sei, quant'opri, approva, e loda./D'onesti amici hai tu la lunga fede,/Che divider con te l'albergo, e il core/Si fan lor vanto: agli eruditi studj,/De' tuoi brev'ozj non caduco frutto/Onde lo spirito adorni, illustri e dotti/Non mancan Mecenati; e alla tua gloria/Basta quel sol, che Astro** delle arti belle/N'aduna, e mostra il più bel fior raccolto/In sua ricca Magion/» (in nota si legge: «**Il signor Cavaliere Federico Manfredini intelligente possessore d'una preziosa Galleria di Quadri, e di una raccolta di sceltissime stampe»).
[53] Noè, 2002, pp. 120-121.

del Distretto di Mestre e in seguito dirigente della polizia provinciale di Vicenza[54]. L'austriaco era anche socio corrispondente di altre accademie italiane, quella di Arezzo, Firenze, Livorno, Mantova, Roma, Treviso e Vicenza. Verso gli anni Trenta dell'Ottocento si era trasferito a Venezia dove era attestato in qualità di socio onorario dell'Ateneo di Venezia della classe di lettere residente nella città[55]. Morì nel capoluogo veneto nel 1859.

Neumayr aveva stretto rapporti d'amicizia con molti intellettuali del tempo. Una forte stima lo aveva legato in particolar modo al marchese Manfredini, conosciuto nei primi anni dell'Ottocento[56], fonte d'ispirazione per lo scrittore, del quale ammirava la passione e l'amore che egli nutriva verso le arti[57]. Nel discorso che l'austriaco aveva scritto in memoria del marchese nel 1830 diceva di aver perduto «irreparabilmente un Benefattore in tanti, e tanti oggetti dello spirito ed in pari tempo un rispettabilissimo Amico, che così posso chiamarlo, per quanto la debita modestia me lo permette, poiché Egli medesimo degnossi di onorarmi nell'estrema sua volontà del per me tanto lusinghiero titolo di suo *cordiale Amico*»[58]. Il marchese stesso ricambiava la stima di Neumayr e aveva deciso, infatti, di affidargli la compilazione del catalogo delle sue stampe e lo aveva nominato suo esecutore testamentario[59]. L'austriaco aveva conosciuto anche l'abate Moschini il quale in prima persona lo aveva incoraggiato a redigere il catalogo sulle pitture di proprietà del marchese: «il sig. Neumayr diaci con uguale diligenza eziando il *Saggio*, che si attende, delle sceltissime pitture raccolte da quell'illustre Signore»[60] ma lo scritto non fu mai pubblicato. Neumayr era legato anche a Giovanni de Lazara, nel *Saggio* del 1808 esprimeva, infatti, la sua riconoscenza verso il conte il quale lo aveva spronato, consigliato e affiancato nella compilazione

---

[54] Nel 1824 gli abitanti di Mestre gli dedicavano una raccolta di poesie in segno di ringraziamento, esprimendo il loro rammarico per la partenza di Neumayr per la città di Vicenza (*Raccolta di poesie in onore del signor Antonio Dottor Neu Mayr[…]*).

[55] *Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo di Venezia*, II, 1838, p. 359. Veniva attestato in qualità di socio onorario nei vari *Atti* a stampa fino al 1858 (Noè, 2002, p. 121).

[56] In una nota del discorso di commemorazione tenuto da Neumayr nel 1830 l'austriaco riportava le parole del marchese tratte dal suo testamento: «il quale [Neumayr] ebbe l'onore della stretta di lui relazione pel non interrotto corso di anni 27»; si può dedurre, quindi, che essendo Manfredini morto nel 1829, possa aver conosciuto Neumayr non prima del 1802; l'austriaco, dunque, a questa data si trovava già a Padova.

[57] Scriveva Neumayr stesso, rivolgendosi al marchese: «coi dotti Vostri lumi a me pure inspiraste un ragionato gusto per la Pittura, e pel Disegno» e più avanti gioiva di «quella fausta combinazione, che mi condusse innanzi a Voi, e mi ottenne il precioso acquisto dell'onorevole favor vostro» (Neumayr, 1808, p. VIII-IX).

[58] Neumayr, 1830, p. XII.

[59] «Commissario, ed Esecutore della presente mia testamentaria disposizione nomino ed eleggo il Nob. Sig. Antonio Neu Mayr del fu Francesco Antonio mio cordiale amico, del di lui ingenuo carattere, probità, ed esattezza n'ebbi le più costanti e replicate prove, incaricandolo di far eseguire appena seguita la mia morte un esatto inventario della mobile mia facoltà onde ne faccia un giusto riparto tra li buoni miei nipoti […]: veggo purtroppo che il carico che gli affido non è lieve e di gelosa importanza, ma oso lusingarmi ch'egli lo assumerà di buon grado, onde darmi benchè estinto quest'ultima testimonianza del suo affetto e attaccamento […]», Testamento di Federico Manfredini, Campo Verardo 9 giugno 1828, citato da Vedovato, 2010-2011, I, pp. 210-211, conservato nella Biblioteca Civica di Padova, ms. 1006/XXII.

[60] Moschini, 1808, pp. 67-68. Nonostante l'annuncio nel 1808 della pubblicazione dell'opera dal titolo *Descrizione ragionata dei quadri componenti la Galleria Manfrediniana* essa rimase manoscritta e ne sono state perse le tracce (Vedovato, 2010-2011, I, p. 145).

del saggio medesimo. Proprietario di una ricca biblioteca di testi riguardanti il disegno, come informava Meneghelli[61], molto probabilmente de Lazara aveva messo a disposizione i suoi libri all'austriaco per agevolarlo nelle sue ricerche e studi sulla collezione.

3.3.2 ANALISI DEI CATALOGHI E DELLA COLLEZIONE

Neumayr è l'autore di due opere che descrivono la collezione di stampe di Federico Manfredini. Il primo scritto si intitola *Saggio di sceltissime stampe*, ed è stato pubblicato a Padova nel 1808, il secondo è del 1833 con il titolo *Collezione Manfredini di classiche stampe: divise in quattro epoche dell'incisione, da Maso Finiguerra a Raffaello Morghen custodita nel Seminario vescovile di Padova*, pubblicato a Venezia quando il marchese era già morto. Nella *Prefazione* di quest'ultima opera Neumayr informava che del *Saggio*, dallo stesso definito «operetta»[62], erano stati stampati pochissimi esemplari a uso privato del marchese e della sua cerchia e che quindi non erano stati messi in vendita; in seguito l'autore aveva scelto di pubblicarne una versione più estesa ed esaustiva. L'obiettivo, ribadito da Neumayr in entrambi gli scritti, in risposta alle critiche di aver omesso il nome di alcuni eccellenti incisori, era quello di fornire una descrizione delle sole stampe che componevano la collezione di Manfredini.

I due cataloghi presentano un'articolazione differente. Nel primo saggio, dopo la dedica al marchese e il ringraziamento per aver accolto l'autore nelle sue gallerie, Neumayr proseguiva con un piccolo elogio all'arte dell'intaglio e al suo contributo nel progresso della pittura. Introduceva quindi la collezione di stampe di Manfredini e annunciava come era impostata l'opera. Neumayr aveva deciso di elencare gli incisori in ordine alfabetico fornendo per ogni artista qualche breve notizia a proposito della loro vita, delle stampe da loro incise e le misure in pollici dei fogli. Per ogni stampa, inoltre, riportava le citazioni di Basan, Huber o Heinecken e un commento riguardo alla bellezza delle prove. Alla fine dell'opera Neumayr aveva inserito un elenco in ordine alfabetico di tutti i pittori con in corrispondenza gli incisori che avevano tratto stampe dalle loro opere.

Nel catalogo del 1833, invece, Neumayr aveva adottato un altro tipo di classificazione, questa volta per epoche, in risposta alla volontà di ripercorrere la storia dell'incisione attraverso l'opera degli intagliatori presenti all'interno della collezione. L'austriaco dimostrava, in questo modo, di aver adottato gli ordinamenti diffusi dagli scrittori stranieri e soprattutto di essersi

[61]« […] surse il bisogno di aggiungere alla raccolta delle stampe quella di sceltissimi libri relativi alle Arti del Bello, e sopra tutto agli intagliatori» (Meneghelli, 1833, p. 10).
[62] Neumayr, 1832(a), p. IV.

aggiornato sulle nuove disposizioni bibliografiche introdotte da Bartsch. Neumayr aveva guardato alla suddivisione utilizzata da Longhi nella sua *Calcografia* e aveva diviso quindi lo scritto in quattro diversi saggi corrispondenti alle quattro epoche dell'incisione[63]. I quattro saggi erano stati poi riuniti in un unico volume pubblicato nel 1833 a Venezia. Nelle prime tre epoche gli incisori erano presentati in ordine cronologico, nella quarta, invece, venivano inseriti in ordine alfabetico a eccezione di Raffaello Morghen che veniva messo per ultimo a indicare il culmine del progresso dell'incisione. Nella *Prefazione* l'autore forniva alcune informazioni su come era composto il catalogo: a supporto delle note sugli incisori e sulle stampe Neumayr inseriva i rimandi agli autori classici che menzionavano a loro volta le incisioni in esame. Spiegava anche la ragione dell'uso di alcuni termini nella descrizione delle prove e le misure adottate per stabilire le dimensioni dei fogli. Per ogni epoca dell'incisione l'autore ripercorreva gli elementi peculiari che avevano caratterizzato il periodo considerato, ossia quali erano state le determinanti tecniche e formali, i principali maestri e le stampe più rappresentative sia nello scenario italiano che oltralpe. Dopo questo breve excursus Neumayr procedeva elencando in ordine cronologico gli incisori le cui stampe componevano la collezione manfrediniana. Anche in questo catalogo l'autore aveva inserito alla fine un indice, questa volta degli incisori, in ordine alfabetico.

Non è noto come il marchese custodisse la raccolta mentre era in vita ma, diversamente dalle altre collezioni, per quella di Manfredini si dispone di informazioni su come doveva essere ordinata all'interno del Seminario vescovile di Padova in seguito al suo trasferimento e di questo ne parlava l'abate Meneghelli nella lettera del 1832 indirizzata a Monsignor Domenico Moreni. Il marchese non aveva pensato alla sistemazione delle sue stampe all'interno del Seminario e una volta ricevuto il lascito Meneghelli si preoccupava di ricercare la perfetta disposizione delle carte. Si legge nella lettera, infatti, che Meneghelli premeva affinché le stampe del marchese dovessero essere disposte in modo che «alla sicurezza di un tanto deposito corrispondesse una certa dignitosa eleganza»[64]. Al momento della consegna al Seminario le incisioni risultavano divise in antiche, che formavano una collezione a parte, e moderne, che erano suddivise in cartelle sulla base della loro grandezza. Era stata scelta una divisione per nazioni, su suggerimento del vescovo Modesto Farina, e all'interno di ogni nazione gli incisori erano stati disposti in ordine cronologico, per un totale di cinque classi (italiani, tedeschi, fiamminghi e olandesi, francesi e inglesi); infine si disponeva di sistemare le

[63] I titoli dei saggi sono: *Cenni sulle antiche stampe classiche da Maso Finiguerra a Federico Baroccio* (1832); *Continuazione prima dei cenni sulle classiche stampe dell'epoca seconda da Cornelio Cort a Giovanni Schmit* (1832); *Continuazione seconda dei cenni sulle stampe classiche dell'epoca terza da Luca Vorstermann a Federico Guglielmo Müller* (1832); *Cenni sulle moderne stampe classiche. Epoca quarta da De Non Domenico a Morghen Raffaello* (1833). Longhi nella *Calcografia* in realtà individuava solamente tre epoche alle quali Neumayr aggiungeva una quarta.
[64] Meneghelli, 1832, p. 9.

incisioni di ogni artista in ordine di pubblicazione, nei casi in cui essa era nota. Meneghelli proseguiva nella lettera descrivendo quindi i supporti che avrebbero ospitato le incisioni: erano stati collocati diciannove piccoli armadi ognuno dei quali avrebbe custodito un fascio di stampe; le incisioni erano state inserite in eleganti custodie in modo da evitare eventuali furti o lesioni. I fogli aderivano a dei cartoni posti tra una stampa e l'altra e a una estremità essi erano tenuti uniti da delle lamine di ottone e viti. In questo modo, sottolineava Meneghelli, le stampe potevano essere tenute in sicurezza e maneggiate senza arrecare danni o lesioni alle stesse[65]. Per gli studiosi era stato disposto anche un leggio per permetternee la visione e la consultazione[66]. Si può quindi osservare come la sistemazione fisica delle stampe all'interno del Seminario e l'ordinamento scelto da Neumayr nel suo catalogo non corrispondessero e l'autore stesso lo confermava nella *Prefazione* alla *Continuazione prima […]*, volendo egli offrire ai lettori un percorso che riproducesse tramite le stampe della raccolta la storia dell'incisione. Anche Pietro Edwards dava qualche informazione sulla disposizione della collezione: «le stampe minori di questa raccolta sono fermate su gran fogli di bella carta imperiale, che gareggia in grandezza le stampe più vaste della Collezione e mantiene la uniformità. Fuori di questa avvertenza non vi è altra sorta di lusso e solo alcune poche carte sono contornate a filo d'oro, probabilmente perché stavano così nel Gabinetto dal quale derivano»[67].

Da una prima analisi del catalogo si scorge l'intenzione di Manfredini di creare una collezione di carattere per lo più generale comprendendo i principali e più celebri artisti per ogni epoca della storia dell'incisione. Inizialmente la volontà del marchese era di affiancare la raccolta d'intagli a quella dei dipinti, così che essa potesse fungere da supporto allo studio e alla comprensione degli stessi[68]. La collezione di Manfredini aveva lo scopo di aiutare nello studio i giovani incisori e lo confermava Neumayr:

> «I pittori poi che dalla ricca fonte delle stampe traggono i veri lumi, e migliori tratti dell'arte loro, possono agevolmente alla loro scuola, e senza perdita di tempo, allontanando ogni dispendio, aver l'agio di studiare, e dilatare le loro idee, maturarsi nelle giuste proporzioni, impossessarsi delle bellezze di tanti pezzi capitali del mondo, e con facile opportunità arrivare ad una meta di perfezione, a

[65] Meneghelli scriveva che il lavoro di sistemazione e di messa in sicurezza era costato parecchie centinaia di franchi.

[66] Si legge, in realtà, nella recensione dell'opera di Neumayr all'interno della *Biblioteca italiana* del 1834 che al Seminario l'accesso alla collezione era sottoposto a condizioni molto rigide e per questo motivo Neumayr aveva deciso di «illustrare cotal tesoro delle arti, *poco accessibile anzi quasi sepolto*» (recensione di *Continuazione prima dei Cenni sulle stampe classiche dell'epoca seconda […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXXIII, 1834, p. 123, articolo di anonimo estensore). Nella lettera a Domenico Moreni Meneghelli faceva intendere che la raccolta era sottoposta al rigido controllo del bibliotecario Andrea Coi «tutto zelo pel suo ministero, veglia cogli occhi di Argo» (Meneghelli, 1832, p. 15).

[67] Citato da Vedovato, 2010-2011, I, pp. 207-209, conservato nella Biblioteca del Seminario Patriarcale della Salute, Venezia, *Pinacoteca Manfrediniana*, Archivio manoscritti 389/16.

[68] Si ricorda a tal proposito il pensiero di Lanzi che riconosceva la necessità di un'educazione di tipo grafico per comprendere le opere di pittura.

cui prima dell'invenzione delle stampe, non vi sarebbero giunti che a prezzo di difficoltà, e di lungo spazio d'anni»[69].

Man mano che la raccolta cresceva Manfredini si apriva all'idea che essa potesse avere una propria autonomia e negli anni successivi si adoperava per migliorarla e impreziosirla. Gli acquisti di stampe sostenuti dal marchese negli anni erano sempre conseguenza di una scelta precisa e ragionata e ciò era confermato dalle parole di Neumayr stesso nell'introduzione del saggio del 1808: «non una vana, e sterile idea di raccogliere tutto indistintamente abbagliò in questa impresa l'illuminato possessore»[70]. Interessante è anche il commento di Edwards, il quale constatava che «il progetto per questa raccolta di Stampe si assomiglia a quell'altro per la surriferita Collezione di Pitture. Il Sig. Gen. [Manfredini] non si propose a universalità piuttosto la scelta: quindi di ogni serie più stimata, e di ogni Scuola principale vi è un saggio che può dar idea sufficiente del rispettivo complesso in riguardo a peculiarità di caratteri, e di stili diversi; e vi è molto ancora di ciò che soddisfa il genio per la rarità, non meno in linea di stampe divenute scarsissime, che di prove singolari per li connotativi, che le rendono pregevolissime appresso degli amatori»[71].

Quando nel 1830 l'abate Meneghelli prendeva in consegna la raccolta di Manfredini al Seminario certificava la presenza di 742 incisioni di 167 artisti. Nella lettera a Moreni Meneghelli attestava che le stampe appartenenti alla scuola italiana erano in maggior numero rispetto alle altre scuole e in particolare Manfredini possedeva cinquantanove opere di incisori della scuola italiana, diciotto di quella tedesca, quarantadue di quella olandese e fiamminga e solo nove di quella inglese. Manfredini prediligeva gli antichi grandi maestri ma aveva dato spazio anche quelli moderni che si rifacevano al classico e che si ritrovano citati nell'opera di Basan. La preziosità e la bellezza che all'epoca vantava la sua collezione rispetto ad altre contemporanee erano dovute soprattutto alla presenza «delle stampe più rinomate dei classici di ogni stagione»[72]. Meneghelli sottolineava la singolarità della raccolta del marchese proprio per la presenza di numerose incisioni di antichi maestri, «là dove le altre collezioni si mostrano povere, quella del Manfredini è ricchissima»[73]. La scuola più ricca era certamente quella italiana[74], nelle altre, invece, si riscontravano alcune lacune, soprattutto per quanto riguarda la scuola inglese.

---

[69] Neumayr, 1808, p. XIV.
[70] *Ivi*, p. XX.
[71] Citato da Vedovato, 2010-2011, I, pp. 207-209, conservato nella Biblioteca del Seminario Patriarcale della Salute, Venezia, *Pinacoteca Manfrediniana*, Archivio manoscritti 389/16.
[72] Meneghelli, 1832, p. 6.
[73] *Ibidem*.
[74] La schedatura delle stampe della scuola italiana è stata eseguita da Vedovato, 2010-2011, II.

Passando in rassegna le stampe della prima epoca dell'incisione si osserva che Manfredini possedeva diverse prove: ventiquattro incisori per un totale di centotrentotto pezzi. Le opere appartengono prevalentemente alla scuola italiana, qualcuna di scuola tedesca e fiamminga, una di scuola francese. Possedeva due nielli[75] rappresentanti la *Conversione di San Paolo* uno dei quali era stato attribuito a Maso Finiguerra, ma in realtà opera di anonimo; di Martin Schongauer aveva quattro bulini di argomento religioso, tra cui *La morte della Vergine* «distintissima stampa e grandiosa e bella composizione»[76] e la *Tentazione di sant'Antonio* «pezzo capitale»[77], secondo Longhi un'opera ricercata e pregiata. Due rarissime incisioni di Israel de Mecken ossia *L'andata al Calvario* e *La cena in Emmaus*, otto di Luca di Leida, le cui stampe erano molto rare, tra le quali la *Maria Maddalena si abbandona a piaceri del mondo* e la più celebre e rarissima dell'artista, il *Furfantello*, della quale se ne conoscevano solo tre originali[78]. Di Mantegna le cui stampe «malgrado de' suoi difetti sono avidamente e giustamente ricercate dagli intelligenti»[79], il marchese possedeva nove prove opera della cerchia dell'artista, tra cui *Il Combattimento degli dei marini* in due fogli. Manfredini aveva acquistato anche i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* che però non comparivano nel *Saggio* del 1808 e nemmeno nel catalogo successivo: come riporta Vedovato nella sua tesi di dottorato probabilmente Manfredini era stato consigliato da Lanzi e da Neumayr di eliminare i *Tarocchi* dalla sua collezione per il fatto che si dubitava della loro autenticità[80]. Di Dürer aveva raccolto sedici incisioni, tra le quali si citano l'*Adamo ed Eva*, che era tra le prove più belle, il *San Girolamo nello studio*, secondo Longhi tra le opere più sorprendenti all'epoca del tedesco, *La Melencolia I* e *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*. La serie più numerosa, tra le più complete e belle, era sicuramente quella delle incisioni di Marcantonio Raimondi: Manfredini possedeva centotre prove anche se gli studi più recenti hanno dimostrato che alcune non fossero riconducibili al bolognese ma a Marco Dente, come *La Vergine della culla* e ad Agostino Veneziano, come la *Morte di Anania* e *La favola di Psiche*.

Della seconda epoca dell'incisione spiccano alcuni nomi, al tempo erano ritenute immancabili buone prove di Hendrick Goltzius del quale il marchese aveva acquistato la *Sacra*

---

[75] L'interesse per i nielli era particolarmente forte in questo periodo ed è testimoniato dalla presenza di esemplari in più collezioni come quella del conte Jacopo Durazzo e di Cicognara; diversi erano anche gli studi condotti in questi anni su questa tecnica da Zani (1802), Luigi Lanzi (1809), pp. 105-106 e da Cicognara stesso (1827 e 1831, I, pp. 13-110). Si veda anche Borea, 1994, p. 510 sull'interesse dei nielli da parte di Sasso.
[76] Neumayr, 1832(a), p. 8.
[77] *Ibidem*.
[78] Uno era conservato nelle biblioteca reale di Parigi, uno a Vienna e il terzo nella collezione del signor Van Leyden.
[79] Neumayr, 1832(a), p. 12.
[80] Vedovato, 2010-2011, I, p. 114. Anche Giovanni de Lazara possedeva nove stampe dei cinquanta *Tarocchi*; l'abate Carlo Bianconi, invece, ne possedeva la serie completa ma de Lazara condivideva con Giovanni Maria Sasso i dubbi sull'autenticità della serie dell'abate, come emerge dalla lettera del 28 giugno 1802: «[…] compiacendomi assai di sentirla della mia opinione, cioè che il così detto Giuoco del *Mantegna* non sia opera sua» (Giovanni de Lazara a Giovanni Maria Sasso, citata in Campori, 1866, p. 346, lettera n. CCCLVII).

Famiglia con san Giovanni Battista bambino, Sant'Elisabetta e san Zaccaria, la *Circoncisione* e l'*Adorazione dei Magi*; *Il Giudizio universale* di Martino Rota e *L'età dell'oro* di Nicolaes de Bruyn. Anche di Callot possedeva le incisioni più celebri come la *Tentazione di Sant'Antonio* e la *Fiera dell'Impruneta*.

Per quanto riguarda l'epoca terza le prove sono numerose: compaiono dieci incisioni di Rembrandt, tra cui la *Resurrezione di Lazzaro*, *La morte della Vergine* «la più stimata opera di quest'Autore»[81], *La Deposizione, Il borgomastro Six*, i due *Coppenol*, la *Piscina Probatica* e *Cristo guarisce gli infermi*. Ben rappresentata anche la scuola francese con le serie delle battaglie di Gérard Audran e di Gérard Edelinck; per la scuola inglese il marchese possedeva buone prove di Woollett, come la *Morte del Generale Wolfe* e la *Battaglia di La Hogue*.

Molte sono anche le incisioni di autori contemporanei, Manfredini aveva dato spazio agli artisti che lui stesso conosceva, dei quali era protettore e mecenate e che in più occasioni gli avevano donato incisioni. Neumayr scriveva che il marchese voleva difendere la preziosità della sua raccolta comprendendo opere eseguite unicamente per lui da artisti contemporanei affinché esse fossero rare allo stesso modo di quelle realizzate dagli antichi maestri. Scriveva, infatti, nel 1808: «e siccome la rarità rintracciata si sarebbe perduta colle stampe degli incisori dei nostri tempi per l'acquisto, che ne può fare ognuno, così per non perdere la singolarità divisata nel suo saggio, sono le stampe moderne di Bartolozzi, Volpato, Luigi Sabatelli, Jacob-Matthias Schmutzer, Dominique Vivant De Non, ed altri avanti la lettera, e quelle di Morghen[82], tirate espressamente per lui, o sulla carta della china, dalchè risulta che divengono introvabili»[83]. Possedeva, inoltre, ventun prove di Galgano Cipriani, di cui alcune con dedica, Carlo Antonio Porporati, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia e Paolo Toschi.

Nella scelta delle incisioni che dovevano comporre la sua raccolta il marchese poneva particolare attenzione al soggetto[84] e alla tecnica con la quale erano state eseguite: a tal proposito Manfredini desiderava che tutte le tecniche venissero rappresentate nella sua collezione. La selezione non era costretta da limitazioni economiche, data la grande disponibilità finanziaria su cui poteva contare il marchese. Testimonianze sulla formazione della raccolta, come è stato detto in precedenza, derivano dalle corrispondenze tra il marchese e de Lazara che sono conservate alla Biblioteca Civica Baccari di Lendinara e al Getty Research Library di Los Angeles[85]. Le prove dei

[81] Neumayr, 1832(c), p. 26.
[82] Dell'incisore napoletano se ne contano sessanta in totale.
[83] Neumayr, 1808, pp. XV-XVII.
[84] Passando in rassegna le oltre settecento stampe della collezione è emersa una prevalenza di incisioni di argomento religioso, seguite da quelle di argomento storico, mitologico, di genere e infine i ritratti; si osserva come i soggetti delle raccolte di incisioni rispecchiassero quelli delle collezioni di pittura.
[85] Vedovato nella sua tesi di laurea, 2002-2003, pp. 152-172, riporta le lettere della Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370 conservate presso il Getty Research Library a Los Angeles scritte durante il periodo

maestri antichi erano state acquistate principalmente durante il suo servizio svolto a Firenze tra il 1768 e il 1799[86]; in seguito Manfredini si era adoperato soprattutto nella scelta di stampe di autori contemporanei.

Il marchese si accertava quindi di acquistare prove ben conservate e fresche, scriveva Meneghelli: «Sono vere lautezze quelle tante impressioni veline, in seta, in carta delle China ec. Sono etichette altamente pregiate le prove d'intagli non per anche finiti, quelle avanti le lettere, a lettere aperte, prima della dedicazione, i controcalchi, ec. Di tutto questo vi ha un lusso, che in vero non ponno ostentare que' molti che raccolsero stampe»[87]. Anche Neumayr commentava l'accurata scelta delle prove da parte del marchese:

> «il Possessore non mai trascurò l'etichetta, né qualche particolare contrassegno, che accresce merito alle suddette; quindi ve ne sono gran parte avanti la lettera, altre co' primi indirizzi, e sole tre o quattro hanno un secondario indirizzo: quasi niuna stampa è stracca, se non in considerazione dell'estrema sua rarità, e le prove antiche, come sarebbero quelle di Durero, di Marc'Antonio, d'Agostino Veneziano, hanno pregio singolarissimo d'essere talmente conservate e fresche da destar stupore, pensando come si possa aver trovato un numero sì considerevole, e sì stupendo di stampe che per lo più anco immonde e lacere pure vengono con mirabile gelosia dagl'intelligenti custodite»[88].

Manfredini stesso informava l'amico de Lazara sulla qualità delle sue carte: «I sei capi d'Opera di Golzio, una superba carta di Woollett, ma quello che più importa un cambio di alcuni capi d'opera che io aveva o stanchi o ritocchi, ed ora si nitidi, si magnifici, che non mi riusciva più che desiderava a che aggiungere alla mia piccola Collezione»[89].

È interessante il confronto tra il catalogo della collezione di Manfredini e i principali repertori diffusi all'epoca. Si osserva, infatti, una certa corrispondenza in particolare con il *Dictionnaire* di Basan[90]. Neumayr, come è stato già detto, nel saggio del 1808 affermava di aver inserito nelle descrizioni delle stampe i riferimenti e le citazioni dei dizionari di Basan, Huber e Heinecken «a maggior documento e chiarezza[91]»; anche nel catalogo del 1833 Neumayr procedeva allo stesso modo, ma oltre ai tre autori sopracitati, mostra di essersi aggiornato sui nuovi manuali, facendo riferimento anche all'opera fondamentale di Bartsch, di Füssly e di Longhi. Dalla

---

fiorentino di Manfredini, tra il 1784 e il 1787. Altre lettere scambiate tra il marchese e de Lazara sono conservate all'Archivio de Lazara della Biblioteca Civica Baccari di Lendinara e interessano il periodo compreso tra il 1784 e il 1829.

[86] *Ivi*, p. 126.

[87] Meneghelli, 1832, p. 7.

[88] Neumayr, 1808, pp XVI-XVII.

[89] Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Imperiale, 21 luglio 1784, lettera citata da Vedovato, 2002-2003, pp. 127-128, cfr. Rizzotti, 1996-1997, p. 125, conservata nella Biblioteca Civica Baccari, Lendinara, b. 1 n. 31.

[90] Basan, 1767.

[91] Neumayr, 1808, p. XVII.

testimonianza di Zani si apprende come lo stesso Manfredini nella formazione della sua raccolta avesse seguito i precetti offerti dall'opera di Basan: in visita a Firenze nel 1793, l'abate aveva avuto occasione di vedere la collezione di Manfredini accompagnato dal direttore della Galleria degli Uffizi Tommaso Puccini e affermava che il marchese intendeva «raccoglier tutte quelle [stampe] che son citate nel dizionario di Basan e che ben poche ne mancavano a coronare quest'unica e grande impresa»[92]. Del resto, anche Neumayr nel *Saggio* del 1808, confermava che Manfredini nella scelta delle stampe da acquisire per la sua collezione aveva preso come guida l'opera di Basan: «peritissimo e profondo come egli è [riferito al Manfredini], e fornito d'un squisitissimo gusto, non si lasciò sopraffare da un capriccioso, ed illimitato genio in tal raccolta, ma prese per sua guida, e fece sua meta l'accreditato Dizionario di Basan e da Finiguerra, fino a Morghen, comprendendo tutto ciò, che il suddetto Autore indica come raro, rarissimo, bellissimo, pezzo capitale o capo d'opera»[93].

Per terminare l'analisi sul catalogo di Neumayr si riportano alcuni giudizi da parte delle riviste e di altri scrittori contemporanei. Essi appaiono piuttosto controversi e molte sono le critiche. A favore dell'opera dell'austriaco si esprimeva l'amico Moschini il quale scriveva, a proposito del saggio del 1808, di come lo scritto «farà eterna fede come del genio, così della splendidezza di quell'inclito raccoglitore»[94] e auspicava poi la pubblicazione dell'opera sulla pinacoteca del marchese da parte dell'austrico stesso.

Interessante è il giudizio del vescovo Modesto Farina che si era espresso in maniera negativa nei confronti dell'opera dell'austriaco. Farina non apprezzava il lavoro di Neumayr soprattutto per le numerose inesattezze linguistiche e chiedeva l'intervento di Piazza in qualità di intermediario, per esortare Neumayr a porre mano al catalogo in modo da «poterlo meglio adattare alla nostra lingua italiana»[95]. Il vescovo, in realtà, aveva chiesto a Meneghelli di censire e studiare *ex novo* la raccolta; infatti, unita alla sua lettera, il vescovo inviava all'avvocato quella di risposta di Meneghelli, nella quale l'abate commentava la scrittura sconveniente dell'austriaco: «Quanto alla lingua Dio ce ne liberi, e perciò dando pensiere alla stampa converrebbe rifondere il lavoro dalla prima sino all'ultima linea»[96]. L'abate, quindi, attendeva comandi dal vescovo per avviare la stesura di un nuovo catalogo: «Il partito men periglioso mi sembrerebbe quello di fare da se, di por mano ad una

[92] Zani, 1817-1824, I, p. 24.
[93] Neumayr, 1808, pp. XII-XVII.
[94] Moschini, 1808, pp. 67-68.
[95] Modesto Farina ad Antonio Piazza, Padova, 11 febbraio 1830, *Carteggio Piazza*, BP. 999 V, fasc. 13; si veda l'*Appendice*.
[96] Antonio Meneghelli a Modesto Farina, Padova, 11 febbraio 1830, *Carteggio Piazza*, BP. 999 V, fasc. 13; si veda l'*Appendice*.

nuova creazione, ma io dipenderò in tutto e per tutto dal di Lei ossequioso parere, e s'Ella mi dirà, scrivi come ti sembra, oppure modifica o scritto che ti mandai, io sarò figlio di obbedienza […]»[97]. Meneghelli, infine, scrisse il catalogo che non è mai stato pubblicato ma è rimasto manoscritto, ed è conservato nella Biblioteca Civica di Padova[98]. Il vescovo aveva cambiato idea e aveva preferito dare precedenza al catalogo di Neumayr per non recargli offesa, essendo l'austriaco stato incaricato da Manfredini stesso di redigere il catalogo. Nella lettera di Farina ad Antonio Piazza del 1831 si apprende dalle parole stesse del vescovo che il catalogo di Meneghelli non sarebbe stato pubblicato: «Conoscendo io quindi la somma delicatezza del Neu Maiÿer ed equalmente quella del valente Signor Professore Meneghelli, a scanso di nuovi dispiaceri e litigi per parte mia ho abbandonato per ora il pensiero di fare veruna stampa in proposito»[99]. Essendosi Neumayr risentito per la scelta della nuova catalogazione, il vescovo si scusava in una lettera con l'austriaco per la mancanza di rispetto mostrata nei suoi confronti[100]. Farina giustificava la scelta di una nuova catalogazione per scuole ed epoche, come conseguente alle direttive della Commissione da lui nominata, «sì per la facile distribuzione delle stampe che per la più sicura custodia delle medesime»[101].

Nella recensione apparsa nella *Biblioteca italiana*[102] del 1832 veniva criticato all'austriaco il fatto di non aver consultato, oltre alle opere di Basan, Huber e Rost, Heinecken, Bartsch, Füssly e Longhi, anche quella di Ottley[103] il quale aveva trattato diffusamente a proposito degli incisori della prima epoca, contemporanei a Finiguerra. Erano messe in discussione alcune indicazioni riportate dai trattati stranieri «o mal pigliate, o mal tradotte»[104] ed errori di stampa; non veniva condivisa la scelta di definire originali anche le copie o addirittura le copie delle copie e si riteneva che l'austriaco avesse abusato del termine "brillante" in più occasioni.

All'interno del *Giornale di Belle Arti*[105] veniva fatta una considerazione sulla sistemazione della raccolta nel Seminario e in particolare era criticata la scelta di mantenere le carte in volumi e portafogli e non esposte in una stanza in cristalli, alla vista degli amatori e a disposizione dei

---

[97] *Ibidem.*
[98] *Galleria delle stampe Manfredini […]*, Biblioteca Civica di Padova, BP. 327
[99] Modesto Farina ad Antonio Piazza, Padova, 2 luglio 1831, BP. 999 V, fasc. 13; si veda l'*Appendice*.
[100] Vedovato, 2002-2003, p. 144. Per una breve analisi del catalogo di Meneghelli e sulla questione tra Neumayr e il vescovo Farina si veda Vedovato, 2002-2003, pp. 141-145. Il catalogo di Meneghelli è attualmente uno strumento prezioso per agevolare la consultazione delle stampe in quanto, a differenza del catalogo dell'austriaco, riprende la suddivisione delle incisioni adottata nel Seminario.
[101] Modesto Farina ad Antonio Piazza, Padova, 2 luglio 1831, BP. 999 V, fasc. 13; si veda l'*Appendice*.
[102] Recensione di *Cenni sulle antiche stampe classiche da Maso Finiguerra a Federico Baroccio […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXVII, 1832, pp. 244-246, articolo di anonimo estensore.
[103] Si fa riferimento all'opera di William Young Ottley del 1816, si veda in proposito Borea, 2009, I, p. 613.
[104] Recensione di *Cenni sulle antiche stampe classiche da Maso Finiguerra a Federico Baroccio […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXVII, 1832, p. 245, articolo di anonimo estensore.
[105] Zanetti, 1833, I, pp. 190-204.

giovani artisti. Dello scritto dell'austriaco era condivisa la scelta di suddividere gli incisori per epoche e non in ordine alfabetico, come aveva fatto Neumayr nel 1808 e come ancora certi autori facevano; veniva, invece, criticato l'ardire dello scrittore di avere riportato per ogni incisore le notizie sui meriti, sullo stile e sui contributi dati alla storia dell'intaglio, lavoro, questo, di grande difficoltà da affrontare su una collezione così vasta. Per questo motivo si rilevavano per alcuni incisori delle inesattezze, contraddizioni, notizie in alcuni casi troppo generali, in altri troppo particolareggiate. Venivano, infine, elogiate le «accurate prefazioni»[106] sui progressi dell'arte dell'intaglio inserite all'inizio di ogni epoca; nel complesso quindi la «pregiata e laboriosissima operetta»[107] era stata accolta favorevolmente «in onta agli sforzi dell'altrui mala fede»[108]. L'anno successivo Meneghelli difendeva l'austriaco dalle critiche mosse da Zanetti nel *Giornale di Belle Arti*, all'interno della *Gazzetta Privilegiata di Venezia* dell'11 aprile del 1834[109]. Le critiche riguardavano da una parte la scelta di Neumayr di aver trattato solamente gli incisori e le stampe presenti nella collezione, dall'altra le inesattezze e le notizie contraddittorie riportate dallo scrittore.
Nella recensione pubblicata sempre all'interno della *Biblioteca*[110] due anni più tardi, le critiche risultavano meno forti e riguardavano principalmente la scelta, non sempre condivisa, di porre alcuni artisti in un'epoca o in un'altra dell'incisione e di ritenere tutti gli incisori nominati degli artisti effettivamente "classici", anche se, si legge, non era «ancora ben precisata con una linea di separazione tanto in arte come in letteratura, la qualificazione di *classico*»[111]. Nonostante questi avvertimenti l'opera veniva in generale apprezzata per «l'accuratezza, lo zelo, l'amore per le belle

[106] *Ivi*, p. 193.
[107] *Ivi*, p. 204.
[108] *Ibidem.*
[109] A. M. Crisanzio [Meneghelli], 1834(b). All'interno del *Carteggio Piazza* si trova una lettera di ringraziamento scritta da Neumayr e rivolta a Meneghelli: «[…] i miei ringraziamenti per quanto Ella si è compiaciuto di manifestare a mio riguardo contro il giornale di Belle Arti e Tecnologia […]», Anton Neumayr ad Antonio Meneghelli, Venezia, 17 aprile 1834, Biblioteca Civica di Padova, Raccolta manoscritti autografi, mss. 2105.
[110] Recensione di *Continuazione prima dei Cenni sulle stampe classiche dell'epoca seconda […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXXIII, 1834, pp. 122-126, articolo di anonimo estensore.
[111] *Ivi*, p. 124. Si ricordi, a tal proposito, il pensiero di Ferrario sul significato di classico attribuito alle stampe: lo scrittore riteneva classico «quell'incisore che nelle sue stampe all'eccellenza del disegno da lui inventato e composto o fedelmente tradotto dalle migliori dipinture unisce colla meccanica esecuzione di qualsisia genere d'incisione la perfetta conoscenza del chiaroscuro e la rappresentazione in certo qual modo del colorito medesimo». Le doti nel disegno, unite all'abilità tecnica valevano a un'incisione l'epiteto di "classica" ed esso poteva riferirsi sia alle stampe d'invenzione che a quelle di riproduzione: un incisore mediocre nel disegno «meriterebbe più il nome d'artigiano che d'artista» ma, allo stesso tempo, «a produrre buone stampe non, basta, […] la più esatta ed equabile operazione del bulino e della punta, chè anzi bene spesso la troppa nitidezza del taglio risulta nociva alla rappresentazione». Questo tipo di definizione rischiava di escludere le opere di Raimondi, di Agostino Veneziano, Marco da Ravenna, Giulio Bonasone, Niccolò Beatricetto e molti altri antichi maestri, in quanto all'«intelligenza del disegno» si accompagnava nelle loro stampe un «bulino monotono, stentato, ineguale, senza mezzetinte ombrose, senza prospettiva aerea, senza differenza di tinte locali e senza leggerezza e morbidezza». Ferrario risolveva, quindi, la questione definendo classici «que' primi intagliatori che in mezzo alla durezza dell'arte nascente possedono la parte più importante anzi indispensabile per l'incisore, l'intelligenza cioè delle forme e delle proporzioni oltre il non lieve pregio della piena originalità; pregio raro a trovarsi negli artefici delle epoche seguenti». Le stampe classiche, inoltre, non erano sottoposte alle mode passeggere per le quali un incisore in un particolare momento era ricercato e poi cadeva in dimenticanza (Ferrario, 1836, pp. XIX-XX).

arti»[112] dell'austriaco, ma non venivano taciuti riferimenti alle inesattezze ortografiche e di stampa, alle storpiature dei nomi di alcuni incisori e di alcune espressioni non proprie della lingua italiana, alle quali si auguravano che l'austriaco ponesse mano per correggerle.

Giulio Ferrario nel suo scritto del 1836, esaminando alcune collezioni di stampe esistenti possedute da amatori o professori d'arte, citava quella di Manfredini, descritta per l'appunto dall'austriaco, criticato da Ferrario per diversi motivi[113]. Per prima cosa Ferrario affrontava la questione sulla classicità delle stampe: secondo l'autore non tutte le incisioni di Manfredini potevano ritenersi classiche poiché molte erano anche le copie presenti nella raccolta; in secondo luogo Ferrario criticava la scelta adottata nel catalogo di suddividere le incisioni per epoche in quanto essa discordava dalla reale disposizione per nazioni adottata nel Seminario. L'autore, poi, non comprendeva il perché l'austriaco avesse aggiunto una quarta epoca dell'incisione rispetto alle tre individuate da Lanzi e da Longhi e avesse deciso, per questa, di adottare l'ordine alfabetico anziché mantenere la suddivisione di tipo cronologico. Ferrario rilevava nel catalogo un'incoerenza nei giudizi che risultavano spesso in contrasto, giudizi che Neumayr aveva ricavato da altri scritti e che rendevano difficile a chi leggeva farsi un'idea precisa sul valore dell'incisione in esame; riscontrava anche delle inesattezze cronologiche e tipografiche disseminate nell'opera.

Un giudizio più severo è quello di Francesco Rosaspina che in una lettera del 1811 scrive ad Antonio Marsand di consigliare «questo Signore [il Neumayr] a non stampare più tante coglionerie»[114] e di studiare bene i numerosi e dettagliati cataloghi pubblicati «e non citare tanto spesso, e così male a proposito il cataloghetto di Basan»[115].

---

[112] Recensione di *Continuazione prima dei Cenni sulle stampe classiche dell'epoca seconda […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXXIII, 1834, p. 125, articolo di anonimo estensore.
[113] Ferrario, 1836, p. XXXVI-XXXIX.
[114] Francesco Rosaspina ad Antonio Marsand, 25 luglio 1811, Biblioteca Civica di Padova, BP 2537, *Miscellanea XIV di scritti appartenenti alle Belle Arti*, cc. 79-80.
[115] *Ibidem.*

3.4 IL CATALOGO DELLA COLLEZIONE GAUDIO DI ANTONIO MARSAND

3.4.1 L'AUTORE DEL CATALOGO: ANTONIO GEROLAMO MARSAND (VENEZIA, 1765 – MILANO, 1842)

Antonio Marsand era un uomo di cultura dai molteplici interessi: è ricordato come professore, letterato, fervente ammiratore e studioso di Francesco Petrarca, bibliofilo e collezionista di libri, dipinti e stampe. Era nato a Venezia nel 1765[116], primo di undici figli, da una famiglia agiata: il padre Francesco era un banchiere di antiche origini lionesi, la madre era Elisabetta Costadoni. Entrato nel Seminario di Venezia all'età di 16 anni, prendeva gli ordini minori nel 1783 e in questo periodo conosceva e stringeva una duratura amicizia con Antonio Meneghelli. Era diventato sacerdote nel 1788 e nel 1793 iniziava la sua carriera come predicatore. Era emerso pressappoco in questo periodo l'interesse di Marsand nei confronti del collezionismo antiquario, soprattutto di libri e stampe, che lo aveva portato a essere in seguito uno dei massimi esperti del suo tempo. Con il trascorrere degli anni costruiva la sua collezione: le svendite delle biblioteche e delle collezioni private, le relazioni e le amicizie strette con incisori come Morghen e Francesco Rosaspina[117], stampatori e tipografi come Bartolomeo Gamba e Giambattista Bodoni[118], librai, collezionisti e commercianti di stampe come i Vallardi e i Bettalli di Milano, gli consentivano di accrescere la raccolta. In seguito ai soggiorni nei primi anni dell'800 a Gorizia, Roma, Venezia e Milano, nel 1807 si era trasferito a Padova. Era stato nominato socio dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti nel 1811, aveva ottenuto la cattedra di economia politica e statistica all'Università e nel 1818 ne era diventato rettore.

I suoi interessi letterari, soprattutto di ambito petrarchesco, lo avevano portato a pubblicare una sua edizione delle *Rime*[119], opera in due volumi, corredata di alcune preziose incisioni di mano di Morghen e di Gandolfi[120]. L'amore verso l'incisione, invece, lo aveva spinto a pubblicare *Il fiore dell'arte dell'intaglio*, scritto del 1823 stampato presso la tipografia della Minerva e dedicato alla

[116] Per la biografia di Antonio Marsand si veda Brancaleoni, 2008, [cons. online] e Chiancone, 2006.
[117] Ci sono moltissime lettere scambiate tra Marsand e Morghen conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze, *Fondo Gonnelli* 26, altre si trovano all'interno della *Miscellanea XIV di scritti appartenenti alle Belle Arti*, cc. 79-80, Biblioteca Civica di Padova, BP 2537, insieme ad altre lettere di Gandolfi e di Francesco Rosaspina. Le lettere riguardanti la realizzazione del ritratto di *Laura* per l'edizione del *Petrarca* dell'abate sono state pubblicate nel 1855 da Consolo.
[118] Su Bartolomeo Gamba si veda Fagioli Vercellone, 1998 [cons. online]; Berti, Barbarisi, Infelise, 2008. Su Giambattista Bodoni si veda Barberi, 1969 [cons. online]; Ricci, Mingardi, 2013.
[119] Marsand, 1819-1820.
[120] Chiancone scrive che dell'opera erano state stampate quattrocentocinquanta copie e un esemplare su pergamena, unico, corredato di miniature e disegni originali.

collezione di Luigi Gaudio. Tirata in un numero ristretto di esemplari, era stata ritenuta fin da subito un'opera pregiata, elogiata da Pindemonte e da Cicognara, e aveva comportato la nomina a socio onorario dell'Accademia di San Luca di Roma. Nel 1826 era stata pubblicata la *Biblioteca Petrarchesca* a Milano, ossia un catalogo bibliografico illustrato con le incisioni della collezione di Marsand; la raccolta era stata poi acquistata dal re di Francia Carlo X su un corrisposto di 1200 franchi e questo a testimonianza che la sua fama di bibliografo aveva superato i confini italiani. I suoi studi lo avevano condotto anche fuori Italia, principalmente a Parigi dove nel 1832 aveva curato il catalogo dei manoscritti italiani presso la Bibliothèque Royale, pubblicato tre anni più tardi, e poi a Londra. Per una piccola parentesi, tra il 1827 e il 1828, aveva lavorato stabilmente a Milano tra biblioteche, librerie e negozi di stampe. Per quattordici anni aveva fatto spola tra Milano e Parigi per poi stabilirsi definitivamente a Milano gli ultimi anni della sua vita. Morì nel capoluogo lombardo nel 1842.

A differenza di altri collezionisti Marsand non lasciò le sue raccolte né a eredi né a enti pubblici. Rimane un vasto carteggio[121] che fornisce preziose informazioni sulle sue collezioni e anche sulle conoscenze e amicizie strette in vita. Il soggiorno a Padova gli aveva permesso di conoscere il conte Giovanni de Lazara, il tipografo Angelo Sicca, Luigi Mabil, Giannantonio Moschini e altri professori dell'Università patavina, ma aveva stretto contatti anche con personaggi illustri di tutta Italia e con ministri, politici e regnanti, come emerge dal regesto. A proposito delle sue raccolte si apprende dalle lettere che esse subirono diverse modifiche mentre il professore era ancora in vita, in seguito a vendite e dispersioni operate da Marsand stesso per poter finanziare i suoi viaggi, le pubblicazioni o per l'impossibilità di custodirle[122].

3.4.2 Analisi del catalogo

Il *Fiore dell'arte dell'intaglio* è il catalogo della collezione di Luigi Gaudio che Marsand donava[123] al collezionista padovano in occasione delle nozze del figlio di lui, Francesco, nel 1823[124]. Dopo la dedica a Gaudio, Marsand descriveva quali erano le principali modalità di raccolta delle stampe

[121] È stato pubblicato il regesto delle lettere da Claudio Chiancone nel 2006, pp. 82-134. Più di cento lettere si trovano conservate alla Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289 e ms. 1934.
[122] Chiancone, 2006, pp. 61-81.
[123] «Fo poi quanto posso per mantenere il segreto, a fine che l'operetta riesca improvvisa al mostro Gaudio, ma in una stamperia aperta è quasi impossibile», Antonio Marsand a Bartolomeo Gamba, Padova, 23 aprile 1823, Biblioteca Civica di Bassano, Epistolario Remondini, XIV 29 3733.
[124] In occasione delle nozze di Francesco Gaudio con Anna Meneghini erano stati pubblicati numerosi opuscoli di svariati argomenti per celebrare l'evento, alcuni erano stati riuniti in un volume, A.A.V.V., *Raccolta di componimenti [...]*, 1823.

diffuse tra i collezionisti padovani contemporanei, per poter poi soffermarsi su quella adottata da Gaudio. Come è stato analizzato in precedenza, la «dotta prefazione»[125] del catalogo rappresenta una ricca fonte di informazioni per quanto riguarda il collezionismo padovano di stampe primo ottocentesco, in quanto l'abate dava notizia di numerose raccolte coeve delle quali descrive la modalità di selezione seguita dal loro proprietario. Dalla lettera di Marsand conservata al Museo Civico di Bassano si apprende che la stesura dell'introduzione era costata all'abate una lunga fatica e lavoro: «durai fatica grande per quella ben detta introduzione, la quale mi costò (non me ne vergogno) tre mesi di lavoro»[126]. Di seguito l'autore quindi spiegava come era strutturato il catalogo: Marsand aveva scelto di suddividere le opere della raccolta per scuole, per prima quella tedesca, seguita da quella italiana, fiamminga e olandese insieme, quella francese e infine inglese. Il metodo prescelto, come scriveva il professore, era quello più "naturale", adottato anche da altri scrittori della materia. In questo modo dimostrava di essere aggiornato e condividere le modalità di redazione dei cataloghi ragionati diffuse in Italia e soprattutto oltralpe, si ricorda infatti, che al tempo in cui scriveva il professore erano già stati pubblicati molti trattati stranieri e anche l'opera di Bartsch era stata presa a modello da moltissimi scrittori tra cui, per l'appunto, lo stesso Marsand. Di ogni scuola l'autore proponeva qualche cenno sul contributo dato all'arte dell'intaglio e aveva inserito un'incisione nella quale era ritratto il massimo rappresentante della scuola esaminata. I cinque artisti erano quindi Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi, Luca di Leida, Jacques Callot e William Woollett. Il primo accenno all'opera e alla realizzazione dei cinque ritratti incisi compare in una lettera indirizzata ai fratelli Bettalli del 15 gennaio 1823, all'interno del *Carteggio Marsand* conservato alla Biblioteca Universitaria di Padova. Nella lettera l'abate forniva indicazioni agli editori a proposito dei rami già eseguiti e dei quali doveva essere avviata la stampa e aggiunte le iscrizioni[127]. La scelta di arricchire lo scritto di alcune incisioni, oltre a essere innovativa era stata molto apprezzata dai contemporanei[128]. Le stampe erano state eseguite dall'incisore Luigi Rados[129] che aveva utilizzato come modello le vere effigie degli incisori, una delle quali fornita dal marchese Malaspina[130]. Marsand apprezzava il lavoro di Rados, il quale aveva assecondato il volere del

[125] Recensione in « Gazzetta privilegiata di Venezia », 17 ottobre 1823, articolo di anonimo estensore

[126] Antonio Marsand a a Bartolomeo Gamba, Padova, 1 maggio 1823, Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Trivellini*, XVII 7 5038, si veda l'*Appendice*.

[127] «Chi ha tempo non aspetta tempo, e poiché son finiti, va bene anticiparne la stampa, e per guadagnar tempo, e perché possano asciugarsi bene, in altra carta vi noto le parole, che debbono andar incise, sotto l'uno e sotto l'altro, e vi raccomando che sieno d'un carattere grazioso». L'abate era, inoltre, preoccupato che le stampe potessero essere divulgate prima dell'uscita della sua opera (Antonio Marsand ai fratelli Bettalli, Padova, 15 gennaio 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 18).

[128] Si vedano di seguito le recensioni sull'opera di Marsand e l'*Appendice*.

[129] Sull'incisore sono scarse le notizie, si veda Servolini, 1955, p. 680.

[130] Quello di Dürer era un autoritratto; quello di Raimondi derivava dalla *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* di Raffaello: si ritiene che il volto di uno dei mazzieri del Papa sia un ritratto dell'incisore; di Luca di Leida era noto un autoritratto del 1525; di Callot era stato utilizzato il ritratto che di lui fece Anton Van Dyck; della scuola inglese Marsand avrebbe

professore intagliando i ritratti «così, che di ciascheduno variata fosse la maniera dell'intaglio; il che egli fece così artificiosamente, che sembrano eseguiti da diversi intagliatori»[131]. Le tre lettere di Marsand indirizzate ai fratelli Bettalli informano sulle fasi di composizione dell'opera e soprattutto delle incisioni[132]. In particolare, nella lettera del 26 aprile 1823 trapela la preoccupazione del professore che le incisioni non fossero pronte per il giorno stabilito per la consegna dell'opera a Gaudio, prevista per il giorno delle nozze del figlio Francesco, ossia il 29 maggio[133]. Nella lettera Marsand dava delle precise istruzioni ai Bettalli sul lavoro del Rados e degli stampatori e sul numero di stampe da realizzare.

All'interno di ogni scuola Marsand presentava gli incisori in ordine cronologico e per ognuno riservava qualche breve cenno sulla vita. Per quanto riguarda le stampe, di queste spesso offriva una precisa descrizione del soggetto, accennava alla loro composizione e riferiva il nome dell'artista, pittore o disegnatore, da cui erano state tratte; individuava gli elementi stilistici distintivi, le misure precise delle carte in pollici e qualche commento sulla qualità degli intagli, sull'eventuale rarità della prova, la bellezza e lo stato di conservazione. Marsand affermava di non essersi fidato solamente del suo parere nei giudizi dati alle prove ma di aver consultato «gli scrittori più dotti»[134] come Baldinucci, Vasari, Watelet e Levesque, Huber e Rost, Heinecken, Strutt, Evelyn ma soprattutto aveva usato come guida l'opera di Bartsch.

La raccolta di Gaudio non è paragonabile, in termini di dimensioni, a quella di Manfredini o di Malaspina poiché constava di poco più di cento incisioni, opera di cinquantacinque artisti diversi: sette della scuola tedesca, sette di quella italiana, diciannove di quella fiamminga e olandese, quattordici della francese e otto dell'inglese. Si trattava di «una raccolta parziale, conforme al genio, adattata allo studio, proporzionata alle forze di un privato, la quale non si arresta né pure alle primizie dell'arte, non si limita ad un maestro o ad una scuola, ma contiene i soli capi lavori degli

---

preferito avere il ritratto di John Payne, ma non avendone trovato alcuno scelse l'autoritratto di Woollett. Malaspina aveva messo a disposizione l'autoritratto di Dürer, si veda in proposito in *Appendice* la lettera del marchese ad Antonio Marsand nella quale il marchese si mostra onorato di aver ricevuto in dono lo scritto dell'abate in cambio di avergli prestato l'effigie del tedesco: «In premio di aver io soltanto prestato il ritratto di Alberto Durer, mi ha fatto dono di un libro elegante per l'erudizione, e più elegante ancora pel contenuto» (Malaspina Sannazzaro ad Antonio Marsand, Milano, 20 giugno 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934, lettera n. 19, si veda l'*Appendice*).

[131] Marsand, 1823, p. XII.

[132] Lettere di Antonio Marsand ai fratelli Bettalli del 15 gennaio, 12 febbraio e 26 aprile 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettere nn. 18, 19, 20. Nella lettera del 12 febbraio si legge di qualche dissapore tra Marsand e Rados, a proposito dei tempi di lavorazione che l'incisore stava impiegando nel portare a termine i rami dei ritratti: «Egli ci aspetta [Rados]. Oh questa è pur bella! Il Callot l'ha spicciato in dieci giorni; il Luca in un mese e mezzo; il Marcantonio in tre mesi; e se andiamo di questo passo, io avrò gli altri due per l'anno venturo».

[133] «Improvvisamente, e per ragioni, che vi dirò a voce in altro tempo, fu infallibilmente fissato il giorno delle nozze il dì del Corpus Domini, cioè il di 29 dico ventinove del prossimo mese di maggio. Voi capite ben di leggeri, che se io, come si usa, non posso mandar a casa del Gaudio l'opera il dì 28, o al più tardi la mattina di buon ora il dì stesso 29; l'opera mia, quanto al gradimento di quello, per cui fu fatta, perderebbe un novanta per cento del suo pregio qualsi sia» (Antonio Marsand ai fratelli Bettalli, Venezia, 26 aprile 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 20, si veda l'*Appendice*).

[134] Marsand, 1823, p. IX.

eccellenti maestri, e più degli antichi, che dei moderni»[135]. Il padovano aveva scelto di collezionare solamente i «capolavori degli eccellenti maestri nell'arte»[136] per questo motivo, come confermava Ferrario, la raccolta non poteva essere composta se non da un piccolo numero di stampe; mirando a ripercorrere la storia dell'incisione esclusivamente attraverso i più celebri e rappresentativi incisori di ogni scuola e di ogni epoca non si può parlare di una raccolta generale ed esaustiva, come poteva essere quella di Malaspina e di Manfredini. Tuttavia, i pezzi della raccolta di Gaudio, in linea generale, corrispondono a quelli presenti nelle collezioni a lui contemporanee, a significare una condivisione di gusto, interessi e soprattutto di giudizio su quali fossero, a inizio Ottocento, le stampe che meritavano di entrare a far parte di una scelta collezione.

Elemento che caratterizzava la raccolta di Gaudio era la presenza di prove molto rare, ricercate e ben conservate, come riportava spesso Marsand. Gaudio, infatti, non si era limitato dal punto di vista economico, anzi, nella formazione della sua raccolta aveva ricercato sempre i pezzi migliori impiegando spesso molto tempo nella ricerca e sostenendo spese considerevoli; il padovano si era assicurato di avere stampe oltre che rare, fresche e di ottima conservazione, anche di primissima imprimitura e avanti lettera che, come è noto, erano le incisioni con i prezzi più elevati nel mercato per la loro rarità.

Sulla formazione della raccolta non sono emerse notizie. Tra i documenti rinvenuti nell'Archivio della famiglia, non sono state trovate lettere che testimoniano gli acquisti delle diverse incisioni ma si apprende da Marsand che la raccolta non era ancora giunta al termine, anzi, Gaudio aveva intenzione di accrescerla con altre opere antiche di Mantegna, di Agostino Veneziano, dei Carracci ma anche moderne, di cui era maggiormente manchevole, di mano di Morghen, di Longhi, di Gandolfi, Rosaspina, Toschi, Garavaglia e Anderloni. Marsand stesso era stato probabilmente un abile ed esperto agente per Gaudio nell'acquisto degli esemplari, come lo era stato per altri conoscenti e amici, ma non vi sono testimonianze a riguardo se non una lettera ritrovata all'interno dell'Archivio di Padova diretta al figlio di Luigi, Francesco, nella quale Marsand consigliava caldamente il nobile di acquistare una rarissima stampa che aveva scovato in un negozio a Parigi, opera di Raimondi: «Fa a modo mio acquistala pel tuo interesse, ed onore della tua collezione»[137]. In una lettera indirizzata a Giuseppe Bettalli l'abate stesso proponeva al negoziante l'acquisto di una raccolta di stampe, di proprietà di un cavaliere padovano, al prezzo di

[135] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal Signor Luigi Gaudio […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienza ed arti compilato da varj letterati», XXXI, 1823, p. 408, articolo di anonimo estensore.
[136] Marsand, 1823, p. VIII.
[137] Antonio Marsand a Francesco Gaudio, Archivio di Stato di Padova, Archivio Gaudio, busta n. 21, fasc. 6, si veda l'*Appendice*. Questa lettera di Marsand, sfuggita al regesto di Chiancone del 2006, e altre lettere comprese tra il 1829 e il 1936 si trovano nel fascicolo 6, all'interno della busta 21 dell'Archivio della famiglia.

trentadue zecchini[138]. Le lettere scambiate tra Marsand e i fratelli Vallardi offrono un'idea su come fosse caratterizzato il commercio di stampe per corrispondenza: da Padova l'abate richiedeva incisioni ai negozianti, contrattava i prezzi delle opere[139], si accordava sui pagamenti e sui tempi di solvenza, stabiliva le misure e la fattura delle cornici delle stampe, ecc.

Le incisioni che dovevano far parte della collezione rispondevano, si è detto, a un intento preciso e il fatto che di alcuni incisori Gaudio possedesse pochissime stampe o mancassero nella raccolta alcuni capolavori, era probabilmente dipeso dal fatto che il collezionista non aveva trovato nel mercato delle prove soddisfacenti per quanto riguardava la freschezza e la rarità, elementi per il padovano determinanti nella scelta delle carte. Marsand lo lasciava intendere parlando a proposito di Luca di Leida, affermando che «Il perché, se forse la galleria del signor Gaudio meriterebbe di avere qualche altra stampa di Luca, (benchè sieno cose, che gli amatori non possono ottenere quando vogliono) non manca però d'una delle più rare, e delle più belle, e di prova squisita; il che adempie lo scopo principale, anzi unico, della sua collezione, come nel principio di quest'opera s'è per noi dichiarato»[140]. Come confermava il professore al termine del catalogo non sempre erano sufficienti il denaro e il desiderio di possedere un determinato pezzo per accrescere la propria collezione, in quanto doveva essere tenuta in considerazione anche la fortuna di trovare opere fresche e in buono stato di conservazione e per Gaudio queste condizioni erano imprescindibili. Marsand lo ribadiva parlando di "occhio fino" e "difficile" del padovano: «sanno bene i conoscitori, che in sì fatte cose massime parlando delle stampe antiche, non basta il volere ed il potere, ma è necessario, che la fortuna vi arrida per ritrovarle, e che, ritrovate, sieno tali, che, e per la loro conservazione, e freschezza, e per l'armonia, possa contentarsene l'occhio fino, anzi difficile, del nostro amatore»[141]. Nella lettera di Marsand a Francesco Gaudio si legge di come il padre di lui avesse rifiutato l'acquisto di una rarissima prova del *Martirio di san Lorenzo*[142] di Marcantonio Raimondi, acquistata per il valore di ottocento franchi da Durand, pur essendo in «cattivo anzi pessimo stato»[143], proprio perché si presentava mal conservata.

---

[138] Antonio Marsand a Giuseppe Bettalli, Padova, 25 agosto, 1809, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 8, si veda l'*Appendice*.

[139] «In somma per finirla io vi darò sette zecchini milanesi, ma non un soldo di più, e se vi ci perdete, non so che farvi, e dovevate far a meno di spedirla» (Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova, 12 marzo, 1811, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289, lettera n. 10); «Intanto ditemi l'ultimo ristretto prezzo del Poilly avanti gli Angeli, ma senza perder tempo in lettere, anzi se non abbandonate di molto l'idea dei 100 franchi è inutile che trattiamo» (Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova, 8 ottobre, 1811, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289, lettera n. 11). Si veda per entrambe le lettere l'*Appendice*.

[140] Marsand, 1823, p. 35.

[141] Ferrario, 1836, p. XVIII.

[142] Si trattava di una prova rara per la presenza dei due forconi.

[143] Antonio Marsand a Francesco Gaudio, Parigi, 10 ottobre 1829, Archivio di Stato di Padova, Famiglia Gaudio, busta n. 21, fasc. 6.

Un altro dato che informa sulle intenzioni e i gusti di Gaudio, a riprova che la sua collezione dipendesse da un preciso progetto personale, è dato dall'assenza di ritratti: il padovano aveva scelto, infatti, di non comprendere nella sua collezione alcun ritratto, una grave mancanza per Ferrario, perché in questo modo eccellenti prove come il *Luigi XIV* di Robert Nanteuil, il *Ritratto del Conte d'Harcourt* di Antoine Masson, il *Vescovo Bossuet* di Pierre Drevet e l'*Augusto III di Polonia* di Jean-Joseph Balechou, opere ritenute immancabili all'interno di una collezione primo ottocentesca, erano escluse dalla raccolta[144]; lo stesso Marsand lo constatava, pur non fornendo alcune notizie sulle ragioni di questa scelta che distingueva Gaudio rispetto ai collezionisti a lui coevi. Le incisioni della raccolta appartenevano soprattutto al genere storico, come aveva constatato Ferrario affermando che il padovano aveva scelto le stampe «massimamente che al genere più sublime dell'arte medesima appartengono, cioè alla storia»[145].

Sulle incisioni della raccolta gaudiana e in particolare sulle scelte operate dal collezionista, si esprimeva anche Bartolomeo Gamba in una lettera inviata all'abate Marsand. Gamba era informato sulle fasi di composizione del *Fiore* in quanto il professore era solito inviare periodicamente all'amico i nuovi fogli terminati dell'opera[146]; in una lettera del maggio del 1823 Gamba faceva un appunto al nobile per l'assenza riscontrata nella raccolta di molte incisioni di autorevoli artisti italiani e per aver dato maggior spazio agli incisori stranieri:

> Non voglio lasciare di dirvi che, dietro la lettura finora fatta, moverei un dolce rimprovero al Signor Gaudio. Siamo Italiani, e senza riscaldo dobbiamo curare le cose nostre in preferenza alle straniere. La Raccolta bellissima se mostra povertà con mio dispiacere la mostra nella scuola italica. E una raccolta Patavina non ha un Mantegna? E si è dimenticato un Agostino Carracci? e tra moderni non si tien conto di un Piranesi? Lascio i Volpato, i Cunego, i Schiavonetti che pure valgono i Muller, i Clemens, i Mellan, ma almeno di que' grandi Capi-Scuola doveasi avere una stampa delle più famigerate[147].

Gamba riteneva impensabile che la raccolta di Gaudio non presentasse alcuna opera del celebre artista patavino, tantomeno alcuna prova della famiglia dei Carracci. Interessante è anche il commento a proposito di Piranesi, incisore che secondo lui doveva essere considerato all'interno di una collezione di stampe, anche se il parere non era condiviso dai collezionisti padovani: l'assenza di incisioni dell'artista veneto nelle tre collezioni fa presupporre che il marchese, Gaudio e Piazza, come si vedrà in seguito, non apprezzassero le sue opere.

---

[144] Ferrario, 1836, p. XLV.
[145] *Ivi*, p. XLIII.
[146] Si vedano in proposito le lettere di Bartolomeo Gamba ad Antonio Marsand nell'*Appendice*.
[147] Bartolomeo Gamba ad Antonio Marsand, Venezia, 5 maggio 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934, lettera n. 3, si veda l'*Appendice*.

Si è detto che Gaudio aveva dato spazio soprattutto agli incisori antichi, della prima epoca dell'incisione possedeva, infatti, le stampe dei principali maestri: di Dürer aveva l'*Adamo ed Eva*, proveniente dalla raccolta di Mariette, *Il figliuol prodigo*, il *San Girolamo nello studio*, una freschissima prova della *La Melencolia I* e *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* del quale Marsand offriva una sua personale interpretazione sul significato del soggetto raffigurato[148]. Di Luca di Leida aveva scelto il *Poeta Virgilio sospeso nella cesta*, «una delle più rare e delle più preziose di Luca d'Olanda»[149], elogiata da Vasari per la finezza dell'incisione e da Bartsch; di Giorgio Ghisi *Il giudizio di Paride* della quale Gaudio possedeva una prova di «tale freschezza, e conservazione, da dover proprio farsene le meraviglie»[150]. «Assai avvedutamente il nostro amatore volle pur nella sua collezione una stampa del Pencz, il quale certo fu uno de' più eccellenti intagliatori tedeschi dopo di Alberto, di cui fu discepolo»[151] e scelse tra le sue opere l'*Artemisia*. Di Raimondi aveva raccolto cinque prove tra cui le celebri *Adamo ed Eva* e la *Strage degli innocenti*. A proposito di quest'ultima è conservata alla Biblioteca Civica di Padova una lettera indirizzata a Gaudio da Alvise Albrizzi che riferiva la sua opinione rispetto alla questione sorta sulla paternità della stampa con o senza falcetta dibattuta in quegli anni principalmente dall'abate Zani e da Bartsch. Alla fine della lettera Albrizzi coglieva l'occasione di elogiare la raccolta di Gaudio e auspicava l'acquisto della prova con la falcetta da affiancare a quella già in suo possesso: «Non tralascio per ultimo di esternare il mio voto, che in una raccolta come è la sua ormai resasi celebre per molti capi d'arte in bellezza straordinaria di prove, vi entrasse l'altra per confronto e persuasione»[152]. A differenza di altri collezionisti contemporanei come Manfredini e Malaspina, Gaudio possedeva anche una prova di Marco Dente, celebre allievo di Raimondi e in particolare aveva la *Strage degli innocenti* da Baccio Bandinelli.

Della seconda epoca aveva acquistato l'acquaforte di Stefano Della Bella rappresentante *La veduta del Ponte Nuovo di Parigi* e in particolare la rara prova eseguita prima dell'aggiunta della banderuola sulla cima del campanile di Saint-Germain-l'Auxerrois[153]. Di Callot Gaudio possedeva il capolavoro della *Fiera dell'Impruneta* che era celebrato da Marsand il quale sosteneva che per poterla apprezzare e goderne l'effetto generale era necessario che essa fosse di prima freschezza ma che era difficile rinvenirne di simili, come quella presente nella collezione di Gaudio che, in aggiunta, aveva scritto nel margine l'errore, in seguito corretto, di *in Firenza* invece che *in Firenze*

[148] Marsand, 1823, pp. 4-5.
[149] *Ivi*, p. 34.
[150] *Ivi*, p. 22.
[151] *Ivi*, p. 5.
[152] Alvise Albrizzi a Luigi Gaudio, Venezia, 24 agosto 1817, in *Miscellanea XVII di scritti appartenenti alle belle arti*, cc. 196-200, Biblioteca Civica di Padova, BP. 2537, si veda l'*Appendice*.
[153] Le prime prove non avevano la cosiddetta "banderuola", ossia un piccolo gallo sulla cima del campanile che si trovava, invece, nelle seconde prove.

o *Fiorenza*. Delle sei stampe ritenute i capolavori di Goltzius il padovano aveva scelto la *Circoncisione*, a detta di Marsand l'opera migliore e ritenuta tale anche dall'artista stesso perché vi aveva posto il proprio ritratto; della scuola francese aveva anche il *San Pietro Nolasco* di Claude Mellan, «la più rara e la più bella delle opere di Claudio»[154], del fiammingo Rubens aveva voluto una delle quattro stampe che aveva eseguito all'acquaforte «le quali quanto sieno rare e quanto preziose agli occhi degli amatori non v'ha chi nol sappia»[155]. Si trattava di *La donna col paniere*, una stampa della quale risultava assai difficile rinvenire una prova eseguita interamente da Rubens all'acquaforte, come quella che possedeva Gaudio, in quanto ne erano state tirate pochissime, invece si potevano facilmente trovare nel mercato quelle che erano state terminate a bulino da altri intagliatori contemporanei all'incisore; Gaudio, quindi, poteva vantare di avere una di queste prove e anche una copia antica della stessa, eseguita a rovescio. Della scuola inglese aveva scelto un'incisione di John Raphael Smith eseguita con la tecnica a fumo e che rappresentava il capolavoro dell'incisore, ossia la *Sacra Famiglia*, una prova avanti lettera, «preziosissima e rarissima»[156]. Di Rembrandt aveva raccolto sei incisioni, *La morte della Vergine*, una prova avanti l'indirizzo della *Deposizione*, il *Gesù Cristo presentato al popolo*, stampa «pregiatissima e rara»[157], *La risurrezione di Lazaro* «ch'è ben difficile a rinvenirsi di bella prova, com'è la nostra, e facilissimo ad aversi di prova mediocre»[158], il *Cristo guarisce gli infermi* in carta di China e ben conservata e i *I tre alberi*.

Infine, della terza epoca Gaudio possedeva le quattro celebri battaglie di Alessandro Magno di Gerard Audran tratte dai dipinti di Le Brun ma il nobile, che amava particolarmente questo incisore, aveva scelto anche un'altra prova, il *Martirio di san Lorenzo*, «affinché si vedesse, che Audran non fu soltanto, siccome quasi per soprannome si chiama, l'intagliatore del le Brun, ma che fu parimente intagliatore benemerito di qualunque altro pittore»[159]. Tre prove di Jean-Joseph Balechou, ossia una delle prime tirature della *Santa Genoveffa*, *La tempesta* e *La calma* da Vernet; di Bartolozzi aveva quattro incisioni, ossia l'ovale rappresentante *La Clizia*, *Gesù Cristo e l'adultera*, *La Vergine del silenzio* e *La circoncisione*. La rarissima *Tigre* di John Dixon, tre prove di William Wynne Ryland, ossia l'*Antioco e Stratonica*, avanti lettera e su carta di China, l'*Edgar ed Elfrida* e la *Magna Charta* eseguita a punti ma non terminata, erano le più importanti prove della scuola inglese. Anche di William Woollett aveva diverse stampe: aveva scelto di inserire nella sua collezione nove dei paesi intagliati dall'inglese che «Nel paesaggio toccò l'apice della perfezione;

[154] Marsand, 1823, p. 65.
[155] *Ivi*, p. 38.
[156] *Ivi*, p. 86.
[157] *Ivi*, p. 52.
[158] *Ivi*, p. 53.
[159] *Ivi*, p. 74.

vi ha tutta l'amenità, tutto il calore, e le acque sono di una trasparenza ammirabile. Seppe distinguersi anche nei temi storici, morali ed allegorici»[160] e Gaudio aveva, infatti, anche due soggetti storici, ossia la celebre *Morte del Generale Wolfe* e la *Battaglia di la Hogue* tratte da West. Di Johann Georg Wille possedeva *I musici ambulanti*, *Sara presenta Agar ad Abramo* e *L'educazione domestica* o la cosiddetta *stampa del raso*, rarissima. Infine di Morghen aveva scelto «con fino giudicio»[161] le due incisioni più celebri ossia l'*Aurora* e la *Giurisprudenza*.

Non vi sono fonti dirette su come la collezione fosse disposta all'interno dell'abitazione. L'unica indicazione proviene da Marsand il quale informava che la raccolta di Gaudio era meglio definirla galleria «poiché tutte [le stampe] si ammirano in belle cornici, e con bellissimo ordine disposte»[162]. Dalle parole del professore è possibile ipotizzare che il nobile padovano avesse seguito i precetti diffusi all'epoca, di utilizzare le incisioni come elemento di arredo della propria abitazione, con le stampe inserite in cornici e disposte in maniera simmetrica a formare una vera e propria galleria, come avevano codificato in seguito Longhi e Ferrario. È emerso dalla lettura dell'inventario della dimora inserito negli atti riguardanti la divisione dell'eredità del nobile, che Gaudio aveva riservato una camera della sua abitazione di Padova alle incisioni; si legge, infatti, dell'esistenza di una camera situata al primo piano e rivolta verso la strada, denominata la "Camera delle Stampe"[163].

Anche per quanto riguarda l'opera di Marsand è interessante riportare i commenti dei contemporanei e le recensioni sullo scritto inserite all'interno delle riviste coeve, al momento della sua pubblicazione. L'abate definiva con modestia il suo scritto «opericciuola»[164] ma in realtà la piacevole e chiara scrittura, le precise descrizioni e le interessanti notizie riportate erano state accolte con grande entusiasmo. In generale, infatti, l'opera era valutata positivamente: nell'*Antologia*[165] del 1823 Marsand veniva elogiato per aver dato «lustro e risalto»[166] alle stampe della collezione di Luigi Gaudio, della quale quest'ultimo poteva a ragione compiacersi, e per aver dato modo ai dilettanti e amatori di conoscerle e apprezzarle. Erano lodate la cura dell'edizione, prodotta in soli centoventi esemplari in carta velina, le descrizioni precise e accurate del professore,

---

[160] Meneghelli, 1842, p. 101.
[161] Marsand, 1823, p. 28.
[162] *Ivi*, p. 97.
[163] Archivio di Stato di Padova, Archivio Famiglia Gaudio, busta n. 5.
[164] Antonio Marsand a Bartolomeo Gamba, Padova, 1 maggio 1823, Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Trivellini*, XVII 7 5038, si veda l'*Appendice*.
[165] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal signor Luigi Gaudio […]* in «Antologia», XI, 1823, pp. 106-112, articolo di anonimo estensore.
[166] *Ivi*, p. 110.

anche se si riscontrava uno stile spesso eccessivamente "pomposo" e la «sontuosità e raffinata eleganza, come da gala»[167], usate nel sorvegliare la forma. L'autore della recensione, però, non riscontrava nella raccolta delle peculiarità tali da distinguerla da altre collezioni contemporanee; anzi, essa appariva come «una ripetizione in piccolo della splendida raccolta Manfrediniana, dalla quale in sostanza non differisce quanto al disegno, ma solo rispetto alla estensione»[168]. Nell'*Antologia* l'opera veniva anche criticata per la decisione di Marsand di suddividere le incisioni per scuole e non in due grandi categorie, ossia intagli antichi e moderni; in questo modo, essendo esigua, avrebbe onorato maggiormente la raccolta di Gaudio.

Nella *Biblioteca italiana*[169], in primo luogo, veniva apprezzata la scelta di dedicare un'opera utile in occasione delle nozze del figlio di Gaudio, al posto di scritti di poca importanza, pratica diffusa in molte città[170]. Era poi premiata la scrittura chiara e semplice dell'autore e la scelta di suddividere le incisioni per scuole; infine veniva lodata la foggia dell'edizione, «assai bella, fatta con molto lusso»[171], stampata in pochi esemplari e impreziosita dalle incisioni di Luigi Rados che precedono ogni scuola.

Anche nella *Gazzetta privilegiata di Venezia* del giugno 1823 sono dedicate alcune note all'opera di Marsand. L'autore della recensione affermava che nessun altro scrittore italiano aveva fino a quel momento offerto una descrizione dedicata alle opere d'incisione paragonabile a quella di Marsand, la quale era da lodare soprattutto per «la sceltezza delle notizie e la finezza delle sentenze, ovvero la nettezza e chiarezza di sposizione nello adottare divisioni delle varie scuole tedesca, italiana, fiamminga, francese ed inglese»[172]. Anche in questa occasione veniva premiata la cura all'edizione, la freschezza dei caratteri, la carta e la scelta di inserire alcuni ritratti di incisori.

La notorietà dell'opera era uscita dai confini veneti e lo stesso Marsand informava di come essa fosse apprezzata anche a Milano in una lettera ad Angelo Contarini: «A dirsi il vero piace molto il mio libretto anche in Milano, cioè piace a quelli che l'hanno, i quali sono quattro, ma sento che si passa poi da una mano all'altra»[173].

---

[167] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal signor Luigi Gaudio […]* in «Antologia», XI, 1823, p. 112, articolo di anonimo estensore.
[168] *Ivi*, pp. 109-110.
[169] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal sig. Luigi Gaudio […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», XXXI, 1823, pp. 408-409, articolo di anonimo estensore.
[170] «Non sapremmo abbastanza commendare il costume tradotto da prima tra i Veneti dal celebre *Morelli*, e che comincia anche ad estendersi tra di noi, di pubblicare in occasione di nozze illustri qualche utile operetta, qualche scritto importante o curioso, invece di quella folla di versi inutili, coi quali inondavansi i conviti nuziali e le città tutte alle quali gli sposi appartenevano» (*Ivi*, p. 408).
[171] *Ivi*, p. 409.
[172] Recensione in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 7 giugno 1823, articolo di anonimo estensore.
[173] Antonio Marsand ad Angelo Contarini, Padova 8 luglio 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934, lettera n. 22/I, si veda l'*Appendice*.

Nel *Giornale arcadico di scienze lettere ed arti*[174] l'opera del professore veniva definita un «leggiadro donativo alle lettere e alle belle arti»[175] e si diceva già «rarissima»[176] sia per la concisione e l'eleganza dello stile sia perché l'autore aveva deciso di stamparne solo duecentocinquanta copie[177]. Nel *Giornale* si apprezzava la modestia dimostrata dal professore nel redigere il catalogo, al contrario di coloro che «quasi dimentichi di mietere in un campo che non è loro, e sentenziando di ogni maniera di quadri, di statue, di edifizii, e d'intagli, pretendono sedere dispensatori del biasimo e della lode con s'ì matta arroganza, e sì cieca parzialità, che io non so se più ti muovano il dispetto o la compassione»[178].

Nel 1826 la *Biblioteca italiana* suggeriva l'opera di Marsand come riferimento per il raccoglitore di stampe «o quegli che intendesse d'imparare le varie scuole dell'intaglio, e quindi saperne distinguere i principali maestri, la rarità delle loro produzioni ed i peculiari distintivi che costituiscono le prove delle stampe più o meno preziose»[179] senza dover ricorrere alle opere straniere sull'argomento.

Altro accenno compare in Longhena[180] che parlando dei disegni di Raffaello per Marcantonio Raimondi faceva riferimento a Dürer e in nota richiamava la biografia del tedesco scritta da Marsand nell'opera *Il fiore dell'arte dell'intaglio* e la descrizione delle sue principali stampe, fatta con «tanta dottrina, buon gusto e concisione che si merita grande elogio[181]» e proseguiva confermando la preziosità dell'opera per l'esiguo numero di copie già introvabili in commercio.

Ferrario ne parlava nel 1836[182]: «assai erudita, giudiziosa e bella è la descrizione delle stampe che il chiarissimo signor abate Antonio Marsand pubblicò in Padova nel 1823»[183] ma lo scrittore metteva in discussione il titolo dato all'opera «poiché dessa è mancante di moltissime opere che ne' tre generi principali della storia, del paese e de' ritratti produsse tra noi e le straniere nazioni la *Calcografia*»[184] e alcuni giudizi dati alle stampe. Rimane comunque significativo che Ferrario ritenesse questa una raccolta esemplare, da tenere come riferimento per l'amatore nella

---

[174] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal sig. Luigi Gaudio […]* «Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti», XXII, 1824, pp. 187-194, articolo di anonimo estensore.
[175] *Ivi*, p. 187.
[176] *Ibidem.*
[177] In realtà le copie erano centoventi, come è stato detto.
[178] Recensione di *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal sig. Luigi Gaudio […]* in «Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti»«Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti», XXII, 1824, p. 192, articolo di anonimo estensore.
[179] *Proemio* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», XLI, 1826, p. 146, articolo di anonimo estensore.
[180] Longhena, 1829, p. 206.
[181] *Ibidem.*
[182] Ferrario, 1836, pp. XLII-XLV.
[183] *Ivi*, p. XLII.
[184] *Ivi*, p. XLIII.

creazione della propria collezione, alla pari di raccolte sicuramente più ricche come quella di Malaspina e di Manfredini. Lo scrittore, inoltre, all'interno del *Costume antico e moderno* parlando delle arti degli inglesi, aveva elogiato la descrizione della scuola d'intaglio inglese fatta dal professore nella sua «egregia operetta»[185].

Della collezione di Gaudio e, in particolare, dello scritto di Marsand faceva menzione anche Giuseppe Tambara all'interno della *Rassegna padovana di storia, lettere ed arti* del 1891. Nel saggio Tambara descriveva lo scritto del professore e riportava che egli aveva inviato in dono una copia del *Fiore* ad alcuni illustri amici come Bartolomeo Gamba, Angelo Sicca, Leopoldo Cicognara, l'abate Fortunato Federici, Meneghelli, Moschini, i fratelli Bettalli, Francesco Rosaspina, Ippolito Pindemonte e altri[186]. Le lettere di risposta al professore sono conservate alla Biblioteca Universitaria di Padova[187], in esse si susseguono una serie di elogi nei confronti di Marsand per l'eccellenza e l'eleganza con cui aveva redatto lo scritto, veniva apprezzata anche la scelta del professore di arricchire l'opera di alcune incisioni, di mano di Rados, e frequenti sono i riferimenti anche all'ottimo lavoro della tipografia Minerva[188], alla quale Marsand si era affidato. Si legge nella lettera dell'abate Fortunato Federici che egli si rallegrava del fatto che «questo libro, pel soggetto che tratta, andando tra le mani de' dotti nostri e stranieri mentre darà nuova fede del vostro merito, potrà mettere in qualche considerazione anche la tipografia Minervina perché vi abbia servito con esattezza pari alla vostra intenzione, il che se sarà vero sarò molto contento»[189].

---

[185] Ferrario, 1817-1834, VI, p. 148.
[186] Tambara, 1891, pp. 111-115.
[187] Rimane la corrispondenza tra Marsand e i destinatari dell'opera nella Biblioteca Universitaria di Padova, ms 1934. Marco Girardi, direttore della biblioteca tra il 1884 e il 1903, aveva riunito queste lettere in un manoscritto cartaceo, precedute da un indice, *Indice delle lettere autografe di personaggi illustri, che sono state indirizzate al signor professore Antonio Marsand nell'occasione che ha pubblicato l'opera "Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal signor Luigi Gaudio"*, con annesse anche le quattro *Lettere autografe del prof. Antonio Marsand ad Angelo Contarini*. Tra le lettere si trova anche la recensione tratta dalla *Gazzetta Privilegiata di Venezia* del 17 ottobre 1823 trascritta da Girardi. Si veda in proposito l'*Appendice*.
[188] La stampa padovana aveva una lunga tradizione: tra Seicento e Settecento si era affermata la Tipografia Volpi-Cominiana, celebre per le preziose edizioni di classici italiani e latini; dal 1796 prendeva avvio la tipografia Crescini con Valentino Crescini, attiva fino ai primi anni del Novecento; dal 1808 aveva aperto la su tipografia e calcografia Nicolò Zanon Bettoni, diretta dal 1812 da Angelo Sicca. Quest'ultimo dava vita, nel 1819, alla Tipografia alla Minerva fino al 1838, quando aveva deciso di unirsi all'attività di Francesco Cartallier. Una tipografia che vantava origini già nel Seicento era quella dei Penada e dal 1815 al Bo' si trovava attiva la libreria e tipografia Sacchetto; sempre nella prima metà dell'Ottocento, si affermavano anche i Prosperini i quali avevano per primi avviato l'officina litografica. Sulla stampa padovana si veda Aliprandi, 1959, pp. 11-31 e Cavallini, 1959, pp. 33-69.
[189] Fortunato Federici ad Antonio Marsand, Padova, 2 giugno 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, ms 1934, lettera n. 8, si veda l'*Appendice*.

3.5 Il catalogo della collezione Piazza di Antonio Meneghelli

3.5.1 L'autore del catalogo: Antonio Meneghelli (Verona, 1765 - Padova, 1844)

L'abate Meneghelli rappresenta la fonte principale sulla collezione di Piazza della quale parlava in uno scritto pubblicato a Padova nel 1842 dal titolo *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle glorie patrie ed alle belle arti presso l'avv. Antonio Piazza di Padova*[190]. Nato a Verona nel 1765, Meneghelli era un erudito poligrafo attivo tra Settecento e Ottocento[191]. Formatosi a Venezia dove aveva ricevuto gli ordini, si dedicava presto all'insegnamento e agli studi letterari; dal 1802 aveva pubblicato numerosi scritti di vario argomento, tra i quali spiccavano quelli di interesse petrarchesco. Dal 1815 era professore di diritto commerciale, nautico e di diritto feudale all'Università di Padova e nel biennio 1822-1823 era diventato Rettore ed entrava a far parte dell'Accademia patavina. Era diventato anche collaboratore al *Giornale dell'italiana letteratura* e in seguito direttore del *Giornale Euganeo di scienze lettere, arti e varietà* nel 1844. Durante il soggiorno nella città si era circondato di figure di spicco del contesto padovano, come il professore Antonio Marsand, il conte Giovanni de Lazara, Girolamo Venanzio, Luigi Mabil, i Da Rio, i collezionisti Antonio Piazza, Federico Manfredini e Neumayr. Meneghelli stesso, come è stato detto, era anche un grande collezionista: «amante appassionato delle belle arti, dei loro cultori e dei loro prodotti, raccolse nelle sue stanze una eletta dovizia di oggetti ad esse appartenenti e bellamente la dispose per trarne conforto nella vita e ricreamento in mezzo ai gravissimi studj ai quali pel magistero ch'esercita deve applicarsi»[192]. L'abate raccoglieva in maniera quasi maniacale ogni tipo di oggetto, pitture, incisioni, porcellane, bronzi, sculture e opere in plastica. Le sue raccolte erano note anche fuori dalla città veneta e lo testimoniava il pittore veneziano Felice Schiavoni, autore del ritratto dell'abate conservato ai Musei Civici di Padova, in una lettera del 1832, nella quale elogiava la collezione di Meneghelli e lamentava l'assenza a Venezia di simili raccolte[193]. Gli oggetti d'arte che aveva riunito in vita e che lui stesso aveva descritto nelle sue opere, sono oggi conservati ai Musei Civici di Padova, in seguito al lascito Maritan-Sartori-Piovene,

[190] Meneghelli, 1842.
[191] Sulla vita di Meneghelli: Montobbio, 1998-1999, pp. 101-119; Chiancone, 2009, [cons. online]
[192] Recensione di *Un viaggetto nelle mie stanze […]* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», XCVI, 1839, p. 364, articolo di anonimo estensore.
[193] «[…] la sua bella raccolta di oggetti d'arte, che mi è nota da giorno in giorno arricchendosi, peccato ne sieno in pochi degli amatori ed incoraggiatori come Lei qui in Venezia», Felice Schiavoni ad Antonio Meneghelli, Venezia, 6 aprile 1832, lettera citata da Montobbio 1998-1999, p. 112, conservata nella Biblioteca Civica di Padova, mss. 2349.

famiglia presso la quale aveva soggiornato gli ultimi anni della sua vita e alla quale aveva lasciato in eredità le sue raccolte alla sua morte, avvenuta a Padova nel 1844.

In vita Meneghelli aveva mantenuto rapporti epistolari con molti personaggi noti del tempo e rimane un ampio carteggio, per la gran parte inedito, conservato alla Biblioteca Civica di Padova[194]. Il professore teneva contatti epistolari anche con molti artisti per tenersi informato sulla loro attività o per commissionare loro opere, in particolare frequenti erano i rapporti con la pittrice e amica Elisabetta Benato che aveva donato all'abate alcune sue opere[195].

3.5.2 ANALISI DEL CATALOGO

Meneghelli, si è detto, rappresenta la principale fonte sulle collezioni di libri, dipinti, stampe, oggetti d'arte, armi, ecc., che Piazza aveva acquisito nel corso della sua vita «a prezzo di mille cure e di non lieve spesa»[196]. Il professore ne parlava in uno scritto pubblicato nel 1842 ma non si tratta di un catalogo vero e proprio quanto di una descrizione del meglio che Piazza aveva raccolto. L'opera è suddivisa in due parti nelle quali rispettivamente l'abate parlava delle collezioni che il notaio possedeva nella casa di Padova, situata nella "Levà del Santo", e quelle custodite nella splendida villa in Vanzo, nel casino, nelle adiacenze e nel giardino. In ogni parte Meneghelli distingueva tra le raccolte di memorie patrie e le opere appartenenti alle belle arti, trattate all'interno di sezioni. Delle incisioni Meneghelli ne parlava in particolare in due sezioni, in quanto Piazza ne custodiva alcune nella casa di Padova altre, in numero più elevato e di qualità superiore, a detta di Meneghelli, nella villa fuori città.

La prima sezione dell'opera è dedicata ai codici italiani e latini, seguono le edizioni italiane e latine che parlavano di Padova, le edizioni stampate in città nel Quattrocento, gli opuscoli concernenti Padova e altri oggetti riguardanti la città. Tra questi ultimi, oltre alle opere di numismatica, si individuavano le piante della città, i prospetti delle fabbriche, i disegni dei monasteri e di altri centri religiosi, «luoghi in gran parte periti, e perciò di non lieve interessamento»[197]; Piazza aveva raccolto anche le stampe tratte dai dipinti più celebri delle chiese e di proprietà di famiglie illustri padovane e della provincia perché, scriveva Meneghelli, «se saran

[194] Molte lettere di Meneghelli dirette a molteplici persone sono conservate nella raccolta di manoscritti autografi della Biblioteca Civica di Padova sotto diverse segnature.
[195] Elisabetta Benato Beltrami era una pittrice padovana, sull'artista si veda Re, 1925, pp. 39-43 e il contributo di Montobbio che riporta alcune lettere scambiate tra l'abate e la pittrice che testimoniano il loro profondo rapporto di stima e amicizia, 1998-1999, pp. 101-119.
[196] Meneghelli, 1842, p. 4.
[197] *Ivi*, p. 31.

preda del tempo, e lo saranno perché presto o tardi tutto cede al suo impero; resteranno almeno i pensieri di que' sommi che con tanto magistero trattarono l'arte di Apelle»[198]. Piazza aveva conservato anche i «non pochi ritratti [incisi] dei padovani ragguardevoli per alte imprese o per sommi talenti, nonché dei Professori saliti in rinomanza»[199]. In una stanza al terzo piano della Torre in Vanzo «pendono dalle pareti le incisioni di sessanta illustri Italiani, pubblicate anni fa dal Bettoni»[200].

Meneghelli proseguiva, quindi, con la descrizione delle opere di pittura, intaglio, scultura e plastica che l'avvocato aveva raccolto. Le incisioni occupano la sezione seconda, dopo le pitture e prima delle opere di scultura e plastica. Delle stampe l'autore faceva un rapido elenco degli incisori distinguendo innanzitutto tra quelli italiani, ossia Volpato, Morghen, Fontana, Rainaldi, Bettelini e Angelo Zaffonato e quelli stranieri che suddivideva in base alle nazionalità: tra i francesi Ridé, tra gli inglesi Regnault di Georgenave, lo scozzese Robert Strange e tra i tedeschi Cornelis Bloemaert. Di ognuno menzionava le stampe possedute con il loro titolo e l'artista da cui erano state tratte, lasciando poco spazio a ulteriori considerazioni su incisore e stile.

Nella seconda parte dell'opera era descritta la villa che Piazza possedeva in Vanzo, una ricca residenza impreziosita da un giardino con viali, labirinti, boschetti, colli e ruscelli. Tra le raccolte d'arte che Piazza conservava nella villa, «più ampia e più interessante, avuto riguardo alla storia della Calcografia, è la collezione delle stampe»[201]; Meneghelli scriveva che le incisioni custodite in Vanzo rappresentavano un percorso visivo della storia dell'arte in quanto vi comparivano tutti gli incisori rappresentativi di ogni epoca, a partire da Andrea Mantegna e Albrecht Dürer, fino ai contemporanei Volpato, Morghen e Longhi. In una stanza separata, inoltre, Piazza teneva gli oltre duecento ritratti[202] eseguiti a bulino da Edelinck, Lubin, Van-Schuypen, Duflos e Simmoneau, rappresentanti vari uomini illustri di Francia del XVII e del XVIII secolo. Infine, conservava anche

---

[198] *Ibidem*.

[199] *Ibidem*. Dei ritratti dei duecento uomini illustri rimangono degli abbozzi di catalogo conservati nella Biblioteca Civica di Padova *Elenco dei ritratti di Professori in Padova, di padovani illustri, delle medaglie, monete ed altri oggetti formanti parte del museo padovano dallo stesso autore raccolto*, BP. 1027 I.

[200] Meneghelli, 1842, p. 124. Scriveva Bettoni nel manifesto d'associazione del 28 settembre 1818: «nacque in me desiderio vivissimo d'innalzare un monumento di gloria ai Padovani Illustri, offrendo per tal modo eziando un tributo di riconoscenza a questa città cara a Minerva, che benevolmente mi accolse, allorchè invitato recai con me fra le sue mura le due Arti Calcografica e Tipografica; e con esse appunto vorrei scolpire i Fasti Padovani». L'opera si intitolava *Galleria di Padovani Illustri* «composta in ventiquattro Quaderni o Fascicoli con un Ritratto ed una Vita, che si pubblicherà in ciascun mese […]. Valenti incisori saranno incaricati degl'intagli, come non dubito che dotti ed eleganti Scrittori Padovani mi accorderanno il favore di dettare le Vite». Il manifesto si trova insieme ad altre lettere indirizzate al Piazza conservate alla Biblioteca Civica di Padova sotto la dicitura *Abbozzi di cataloghi […]*, BP. 999 V, fasc. 3 ed è preceduto dalla lettera del 6 novembre 1818 che Bettoni inviava all'avvocato e nella quale annunciava la sua impresa calcografica e gli chiedeva l'onore di potergli dedicare la vita del padovano Enrico Caterino Davila: «Tutta sacra ai fasti Patavini è l'impresa a cui sarò per accingermi subito che, siccome non dubito, un sufficiente numero di Associati si sarà inscritto. Feci qui conoscere nel pubblicato Prospetto di voler dedicare ognuno dei ritratti ad un Padovano vivente, distinto per ingegno, per virtù sociali o per servigi prestati alla Patria».

[201] Meneghelli, 1842, p. 87.

[202] Questi ritratti erano stati poi riprodotti da Callisto Velland e pubblicati a Parigi nel 1805 in due volumi.

alcuni lavori a matita che «fanno di sé bella mostra»[203], tutti di mano di Elisabetta Benato, che Piazza aveva disposto in un «elegante stanzino»[204]. L'artista era molto apprezzata, alla pari di Rosalba Carriera e di Angelica Kauffmann, sia per i suoi disegni sia per i dipinti.

Non vi sono informazioni su come Piazza avesse disposto le stampe all'interno delle sue abitazioni, ma Meneghelli vi accennava lasciando intendere di non condividere la maniera adottata dall'avvocato di tenere separate le incisioni in due residenze e, probabilmente, in più stanze, scriveva, infatti: «E giacchè la raccolta fu così avventurata da offrire una specie di storia dell'arte dal quattrocento sino al secolo in cui viviamo, avremmo desiderato che le si fosse destinata una stanza, come una stanza venne accordata ai dipinti. Posti gl'intagli con ordine progressivo di autori e di date, si noterebbe con vero piacere l'infanzia, l'adolescenza e la virilità di quell'arte. Viceversa disperse come sono in più luoghi, si gustano alla spicciolata; ma non se ne gode l'insieme, non si può tener dietro alla storia. Siamo certi che il Piazza ci provvederà, il Piazza che in certa guisa vive per le sue collezioni e delle sue collezioni»[205].

Dalle parole di Meneghelli si intende quale fosse il carattere della raccolta di Piazza, non paragonabile per dimensioni a quella del marchese Manfredini, ma con la stessa valenza didattica di supporto alla storia dell'arte incisoria, ribadiva l'abate: «Si è detto che la collezione del Piazza, benchè limitata, ha il pregio di servire alla storia dell'arte; e in vero a buon diritto, giacchè v'hanno stampe di tutte l'epoche, prendendo le mosse da Andrea Mantegna e da Alberto Durero, giungendo sino ai giorni dei Volpato, dei Morghen, dei Longhi»[206]. Non sono emerse testimonianze dirette sulle scelte delle incisioni che dovevano comporre la sua collezione, lo stesso Meneghelli ignorava «se un insieme così prezioso sia l'opera del caso, o dell'intendimento dell'ottimo raccoglitore»[207], è certo che i pezzi selezionati rispecchiavano, in linea generale, il gusto e gli indirizzi seguiti anche da altri collezionisti contemporanei; anche Piazza, come Gaudio in particolare, aveva raccolto le opere più rappresentative per ogni artista ed epoca anche se in più occasioni Meneghelli rilevava come non fossero compresi nella collezione alcuni intagli considerati i capolavori di un determinato artista, che non potevano mancare in una raccolta di stampe.

Per quanto riguarda la formazione della raccolta, dal fitto carteggio di Piazza conservato alla Biblioteca Civica di Padova, si ricavano alcune informazioni su acquisti, scambi e richieste

[203] Meneghelli, 1842, p. 102.
[204] *Ibidem*.
[205] *Ivi*, p. 89.
[206] *Ivi*, p. 88.
[207] *Ibidem*..

specialmente di libri ed edizioni padovane che Piazza ricercava avidamente. Vi sono, per esempio, alcune lettere scambiate con il negoziante di libri Giuseppe Scapin e con altri conoscenti e amici i quali proponevano all'avvocato qualche nuova edizione. Meneghelli presentava Piazza come un instancabile collezionista, pronto ad arricchire e accrescere le sue raccolte, diceva di lui che «così passionato per le sue collezioni, non saprà ristarsi da nuovi acquisti. Ove le passioni abbiano toccati gli estremi, non è così facile scuoterne il giogo, non servire al loro cenno imperioso»[208]. Dal carteggio è emerso anche che Piazza ricercava il confronto con altri studiosi, come Marsand e Meneghelli, per essere sicuro dei suoi acquisti di libri.

Sugli acquisti delle incisioni non sono emerse notizie, ma si può ipotizzare che, allo stesso modo delle opere della raccolta padovana, fossero stati costanti nel corso della vita dell'avvocato. L'abate forniva un'informazione preziosa riguardante l'incremento della collezione dovuta alla vendita delle incisioni della ricca collezione del cavalier Mayer da parte della sua erede avvenuta a partire dal 1837: era stata una grande fortuna per l'avvocato, in quanto gli aveva permesso di accrescere la raccolta soprattutto degli intagli antichi, scegliendo «quindi a talento, precipuamente trattandosi delle stampe antiche, delle quali era devoto quell'uomo [il Mayer] quanto strano, altrettanto coltissimo»[209]. Inoltre, da Meneghelli si apprende di ulteriori acquisti di incisioni da parte di Piazza «solerte raccoglitore, quando ci venne di rilevare che, eguale sempre a sé stesso nell'ardente bramosia di nuovi acquisti, era ormai divenuto signore d'altri cinquantadue pezzi»[210]: quando lo scritto dell'abate era ormai giunto al termine, Piazza aveva acquistato altri cinquantadue rami dei quali non si hanno notizie precise, Meneghelli informava solo della presenza di opere non meglio precisate del Maestro del Dado, di Raimondi, Luca di Leida, Dorigny.

Nell'opera non comparivano tutte le stampe che Piazza possedeva. Meneghelli affermava di essersi limitato solamente a quelle degne di menzione. Della casa al Santo si trovano citate ventitré incisioni di nove artisti, tre delle quali opera di allievi di Raimondi, non precisati, e in aggiunta quattro di autore ignoto; nella villa di Vanzo se ne contavano cinquantanove, che avevano sicuramente un'importanza maggiore e che erano opera di quarantuno incisori.

La prima epoca dell'incisione appare quella meglio rappresentata in quanto compaiono le opere dei «più antichi, i più celebri di quella stagione»[211] ossia Mantegna, Dürer, Raimondi e il suo allievo il Maestro del Dado, Luca di Leida e Marco Dente. Del primo aveva la *Discesa di Cristo al Limbo*, anche se Meneghelli informava che Piazza ne aveva una «felicissima imitazione; caso non

[208] *Ivi*, p. 126.
[209] *Ivi*, p. 88.
[210] *Ivi*, p. 103.
[211] *Ivi*, p. 89.

raro in cui la copia faccia perfetta equazione coll'originale»[212]; del celebre tedesco aveva *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* ma Menegelli constatava che la raccolta avrebbe accresciuto il suo valore se vi fossero state comprese anche l'*Adamo ed Eva* e il *San Girolamo nella studio*; di Raimondi possedeva tre prove e in particolare il celebre *Stregozzo*; dell'allievo del bolognese aveva raccolto l'*Incoronazione della Vergine*, e l'*Enea che fugge da Troia*. Di Luca di Leida aveva la *Coronazione di spine*, il *San Girolamo nello studio* che erano intagli inferiori alle più celebri prove della *Maria Maddalena si abbandona a piaceri del mondo*, dell'*Ecce Homo* e del *Figliuol prodigo*, come affermava Meneghelli. Infine, Piazza aveva dato spazio nella sua raccolta anche al *Giove che seduto in trono riscuote gli omaggi dei mortali* di Marco Dente e la celebre incisione di Agostino Veneziano, ossia gli *Arrampicatori.*

«Non più di otto sono gli artisti del cinquecento di cui il Piazza fece tesoro; e ciò che più c'incresce è che l'occhio cerca indarno i migliori bulini italiani, quali un Francesco Villamena, un Martino Rota, degni tutti e due di primeggiare. V'hanno in loro vece Giulio Bonasone e Diana Ghisi»[213], scriveva l'abate che non pareva condividere pienamente le scelte perseguite dal collezionista. Di Bonasone aveva l'*Uomo che uccide un drago*, il *Sileno a cavallo* e la *Testa di Priapo*; di Diana Ghisi *Diana e Atteone*. La scuola italiana del Cinquecento non aveva eccelso quanto quella tedesca con Pencz e quella olandese con Nicolaes de Bruyn dei quali Piazza aveva l'*Artemisia si prepara a bere le ceneri del marito* del primo, *L'età dell'oro* del secondo; di quest'ultima il padovano non possedeva una prova soddisfacente poiché era molta la difficoltà di rinvenire prove fresche e ben conservate. Compariva anche la *Vecchia appoggiata ad un bastone* di Jan Saenredam e il *Trionfo di un Generale Romano* di Collaert. Infine, tra gli incisori del XVI secolo due prove di due artisti francesi, la *Disputa dei Dottori sul Sacramento dell'Eucarestia* di Philippe Thomassin e il *Giudizio Universale* di Leonard Gaultier, una stampa molto rara la quale, diceva però Meneghelli, non doveva essere preferita a quella di uguale soggetto di mano di Rota, perché chiunque lo avesse sostenuto avrebbe dimostrato di non avere «gran vocazione per le belle arti»[214].

Più numerosi erano gli incisori del Seicento: il padovano aveva la *Tentazione di Sant'Antonio* di Callot, che però a detta di Meneghelli non era tra i suoi capolavori come i *Supplicium Sceleri Fraenum* e la *Fiera dell'Impruneta*, che Piazza non aveva. Di Audran possedeva le incisioni di soggetto storico, ossia *Alessandro Magno passa il Granico e mette in fuga i persiani*, *Alessandro Magno sconfigge Dario nella battaglia di Arbela* e l'*Ingresso trionfale di Alessandro in Babilonia*;

[212] *Ivi*, p. 90.
[213] *Ivi*, pp. 91-92.
[214] *Ivi*, p. 93. Nel catalogo delle stampe del cavalier Mayer, che aveva la prova di Gaultier, si legge: «stampa assai rara, e da alcuni scrittori preferita a quella di Martino Rota» (Mayer, 1837, p. 63).

di Rembrandt la «raccolta può andare superba di possedere un vero giojello»[215] che era la *Probatica Piscina*. Tre erano le prove di Gerard Edelinck presenti nella sua raccolta, ossia *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*, l'*Alessandro che varca il Granico* e la *Gran tesi della pace*. Si contavano, inoltre, prove di Masson, come il *Ritratto del conte d'Arcout* o il *Cadetto della perla*, un intaglio molto pregiato di Mellan, e altre stampe di minore importanza di Giovanni Andrea Podestà, di Bernard Picart, di Nicolas Dorigny e Gilles Rousselet.

Tra gli italiani non erano molte le opere del XVIII e XIX secolo ma sicuramente di grande pregio: Piazza aveva scelto la *Morte di Lord Chatam* di Bartolozzi, *Il ballo degli Amori* di Francesco Rosaspina, la celebre *Cena* di Morghen e l'*Assunta* da Tiziano di Natale Schiavoni, opera che «onorerà sempre una raccolta»[216]. Tra i francesi *La tempesta* e *La calma* di Balechou e il *Luigi XVI* di Charles Clement Bervic. Anche la scuola inglese, che dagli inizi del XIX secolo primeggiava sulle altre, era ben rappresentata: il padovano vantava una bellissima prova della *Tigre* di Dixon; *Regolo che parte da Roma per tornare a Cartagine* di Valentine Green, le cui incisioni erano ricercatissime ma non era facile trovare buone prove e soprattutto avanti lettera; di Woollett aveva acquistato l'opera più celebre e suo capolavoro, ossia la *Morte del Generale Wolfe*. Un particolare interesse era rivolto agli incisori contemporanei come Volpato del quale possedeva l'*Aurora*, Morghen e le sue opere più celebri, come *Il Cavallo ossia il riratto del duca di Moncada*, l'*Apollo*, il *Precursore Battista*, l'*Aurora, ossia il carro di Apollo*, la *Vergine col Bambino dormiente*, l'*Angelica e Medoro*, la *Danza delle Ore*, l'*Offerta degli Angeli*. Di altri artisti contemporanei dei quali il collezionista aveva acquisito alcune opere c'erano la *Venere e Adone* di Pietro Fontana, di Francesco Rainaldi la *Diana e Atteone*, di Pietro Bettelini il *Ritratto di Canova* e di Angelo Zaffonato la *Venere dormiente* e la *Venere sdrajata*. Tra gli stranieri: l'*Educazione di Achille* e l'*Achille presso Ulisse* di Ridè; *Venere e Amore dormiente* (una avanti una dopo lettera) di Jean Baptiste Regnault; di Strange la *Venere* da Tiziano, di Bloemaert *Cesare ripudia Pompea, e prende in moglie Calpurnia.*

In generale si osserva che Piazza aveva cercato di raccogliere le stampe dei principali incisori antichi di tutte le scuole e di percorrere la storia dell'intaglio, ma non sempre era riuscito a procurarsi gli intagli più celebri. La sua raccolta era sicuramente più piccola di quella di Manfredini e di Gaudio ma è interessante osservare come in alcuni casi i gusti e le scelte di alcune stampe fossero condivisi tra i tre collezionisti. Inoltre è interessante constatare una, seppur piccola, attenzione agli artisti contemporanei, come in Manfredini, sia italiani che stranieri.

[215] Meneghelli, 1842, p. 94.
[216] *Ivi*, p. 99.

All'interno dell'opera si riscontrano diversi commenti da parte dell'abate sulle scelte fatte da Piazza nel creare la sua collezione di stampe. Spesso Meneghelli non condivideva la presenza di alcune stampe che non rappresentavano i capolavori riconosciuti dell'incisore in questione e lamentava l'assenza di alcuni capisaldi della storia dell'arte incisoria. Meneghelli lamentava poi come non vi fossero tra le incisioni di Piazza stampe incise su acciaio e litografie, tecniche nuove diffusesi a inizio Ottocento, a proposito delle quali scriveva di come rappresentassero «una nuova foggia di presentare gli oggetti, di moltiplicarli, e di tramandarne la memoria alla più tarda posterità»[217] e affermava con certezza che Piazza avrebbe accresciuto la sua raccolta anche di simili prove[218]. Per quanto concerne la conservazione e lo stato delle stampe l'abate affermava che il collezionista non aveva dato un peso determinante alle etichette e quindi non aveva ricercato esclusivamente prove avanti lettera e indirizzi, come la gran parte dei raccoglitori primo ottocenteschi, ma riteneva che il valore di una stampa derivasse da altri elementi, primi tra tutti la freschezza: «Per nostro conto, v'abbiano o non v'abbian le lettere, la preziosità di una stampa è riposta nella freschezza»[219]. Lo stesso concetto era ribadito quando più avanti l'abate scriveva che «in questa collezione l'osservatore non vedrà veruna di quelle lautezze, magnificate a cielo dall'imposture dei negozianti, e riverite all'entusiasmo dal capriccio o dall'ignoranza degli acquirenti, cioè di stampe avanti lettere, a lettere aperte, dopo le lettere, ec. […] Poco importa, come abbiamo avvertito, anzi a nulla monta che la stampa sia prima o dopo le lettere, purchè l'abbiate genuina, fresca, e impressa a dovere»[220]. In verità, come confermava in più occasioni Meneghelli, le incisioni di Piazza non si potevano dire tutte fresche e ottimamente conservate: «Ve n'ha di ritoccate, ve n'ha con nomi forse presi a pigione; ma non sono molte»[221].

Non sono emersi commenti sull'opera dell'abate a eccezione di una breve recensione apparsa nella *Rivista Europea* del 1843, all'interno della quale si legge: ««Il Professor Meneghelli, scrittore elegante e fervido amatore delle arti belle, si fece ad illustrare la splendida raccolta dell'avvocato Piazza. Codici ricercatissimi, edizioni di libri del decimoquinto secolo, eseguite in Padova, opuscoli rari spettanti alla storia patria, capolavori di pittura, scultura e incisione, adornano la casa di quel benemerito cittadino, ed è ventura, che sì pregevoli oggetti incontrassero un sì degno espositore»[222].

---

[217] *Ivi*, p. 104.
[218] «Siamo certi che il Piazza farà giunta alla sua pregevole collezione» (*Ivi*, p. 105).
[219] *Ivi*, p. 48.
[220] *Ivi*, p. 88.
[221] *Ivi*, p. 89.
[222] Fava, recensione di *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle glorie patrie e alle belle arti, presso l'avvocato Piazza […]*, in «Rivista europea giornale di scienze morali, letteratura arti e varietà», I, 1843, pp. 60-61.

Meneghelli aveva informato Piazza di questa menzione, trascrivendola in una lettera conservata all'interno del *Carteggio Piazza*[223].

3.6 CONSIDERAZIONI SULLE COLLEZIONI

3.6.1 GLI INCISORI PIÙ RICERCATI, I SOGGETTI E LE TECNICHE

Dopo aver presentato le tre collezioni è interessante approfondire l'analisi al fine di trarre alcune informazioni su quali fossero gli incisori più ricercati e quali prove non potessero mancare in una scelta collezione di stampe e in particolare in quelle padovane[224]: mantenendo come punti di riferimento le tre raccolte analizzate, sono stati individuati gli incisori più influenti nel mercato calcografico di primo Ottocento italiano e le stampe più ricercate, utilizzando come supporto anche le notizie ricavate dai tre principali manuali contemporanei sull'arte dell'intaglio, quello di Longhi, di Ferrario e di Vallardi, i cataloghi noti di altri collezionisti come Malaspina e Andrea Mayer e notizie su alcuni amatori di stampe coevi. È emerso che le tre collezioni oggetto dello studio hanno diversi elementi in comune, sia tra loro sia rispetto alle indicazioni proposte dai trattati italiani. A supporto dell'analisi sono state considerate anche alcune riviste e giornali coevi, soprattutto milanesi, i quali danno la percezione dei grandi meriti riconosciuti a molti incisori in questo periodo storico. È consolidato che l'incisione a inizio Ottocento aveva raggiunto una posizione di rilevanza all'interno dello scenario artistico italiano, essa era al centro dei dibattiti di critici ed eruditi e le riviste prendevano atto di questa tendenza e dedicavano inserti e articoli a questa forma d'arte. Le riviste davano notizia sulle ultime o le prossime pubblicazioni di stampe, in fogli, in serie o all'interno di libri illustrati, informavano gli amatori sui lavori ai quali gli incisori stavano lavorando, con i relativi prezzi di associazione e suggerivano quali fossero le mode e i gusti imperanti nel mercato.

Giuseppe Longhi[225] è autore di *La calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame coll'acqua-forte, col bulino e colla punta*, stampato a Milano nel 1830. L'opera era stata

[223] Antonio Meneghelli ad Antonio Piazza, Padova, Biblioteca Civica di Padova, *Carteggio Piazza*, BP. 1027 III.
[224] Si ricorda che l'analisi è stata svolta a partire dai cataloghi stampati dei tre collezionisti e quindi si fa riferimento alle stampe che ivi sono menzionate.
[225] Le notizie principali sulla vita di Longhi si ricavano dallo scritto di Francesco Longhena del 1831, composto sulla base di alcune note redatte dal Longhi stesso, *Alcune esatte Notizie biografiche di G. Longhi*, il 13 ottobre del 1830. Longhena avrebbe dovuto curare l'edizione dei manoscritti riguardanti la *Parte pratica* della *Calcografia*. Si veda anche Beretta, 1837; Canuti, 2005, [cons. online].

concepita in due volumi, uno dedicato alla teoria, l'altro alla pratica e alla didattica[226], ma la morte improvvisa aveva impedito all'autore di portare a termine il secondo volume. Longhi andava fiero della sua opera, con essa si era prefisso lo scopo di aiutare e consigliare principalmente i giovani incisori che si cimentavano nell'arte dell'intaglio, più che offrire un trattato e una guida di supporto agli amatori e ai loro acquisti: «ho creduto senza temerità di ben conoscere teoricamente e praticamente la mia professione, e di potere a pro dei giovani artisti manifestare chiaramente ed ordinatamente le mie opinioni, formandone un trattato sufficientemente esteso, di cui finora manchiamo»[227]. Il primo libro è suddiviso in sette capitoli: dopo un elogio sull'arte dell'intaglio, nel secondo capitolo l'autore sottolineava l'utilità che l'incisione offre in diversi ambiti e soprattutto nei confronti delle altre arti, meccaniche e liberali; nel terzo affrontava un discorso sulle origini dell'incisione e quindi nel quarto i progressi della stessa, suddividendo la storia di quest'arte in tre età, «bambina, adolescente, adulta»[228]: la prima giungeva fino a Marcantonio Raimondi compreso[229], la seconda fino a Rubens e la terza si concludeva con gli incisori dell'epoca contemporanea, anche se Longhi aveva scelto di non considerare gli incisori viventi per non incorrere in accuse di invidia o essere tacciato di prevenzione[230].

Longhi non riportava i nomi di molti incisori, aveva scelto solamente i maestri «e quelli precipuamente, lo stile de' quali o per la bellezza o per la novità ebbe maggiore influenza sull'incremento o decremento dell'arte nostra»[231]. In particolare aveva selezionato quelli, a suo dire, meritevoli di menzione per aver contribuito al progresso dell'arte calcografica: «E giova qui sapere, che nella scelta di tali maestri ho seguito il solo mio sentimento, separando, com'era dovere, nelle produzioni loro il merito pittorico dal merito incisorio, almeno fin dove era possibile, le quali cose sogliono sempre e deggiono anzi confondersi presso gli amatori, cui basta di trovare nelle stampe molte bellezze, né loro importa sapere a quale delle arti più appartengano; ma non presso gl'incisori, i quali amano prenderle ad esempio per l'arte loro»[232]. Pochi sono gli incisori menzionati appartenenti alla prima epoca, le cui opere, secondo l'autore, apparivano più utili per il

[226] Il secondo volume, come annunciava lo stesso Longhi, doveva essere corredato di incisioni «a migliore intelligenza dei precetti, che vi si troveranno in gran copia» (Longhi, 1830, p. XII).
[227] *Ivi*, p. V.
[228] *Ivi*, pp. 49-50.
[229] Longhi aveva suddiviso in maniera diversa rispetto a Lanzi che aveva inserito il bolognese nella seconda epoca dell'incisione.
[230] Ferrario nel 1836 criticava Longhi di aver omesso le notizie sugli incisori viventi per non dover ammettere «per fanciullesca gelosia» (Ferrario, 1836, p. 222) che artisti come Morghen erano superiori a lui medesimo. Giuseppe Beretta, allievo di Longhi, in un articolo inserito all'interno del *Ricoglitore italiano e straniero* del 1836, difende il maestro spiegando come la scelta di Longhi non era dovuta a ragioni di gelosia, anzi egli non era riuscito a trattenersi dall'elogiare Morghen nell'eseguire il suo *Cavallo di Moncada* e in particolare nella resa del magnifico pelo del cavallo «che è quanto di più vero e di più bello si può sperare nell'arte» (Longhi, 1830, p. 163 e Beretta, 1836, III, pp. 257-258).
[231] Longhi, 1830, p. 50.
[232] *Ivi*, p. XXX.

loro valore pittorico che per quello strettamente calcografico. Longhi stesso era un collezionista, entro la *Calcografia* aveva inserito anche un "Progetto d'una scelta raccolta di stampe" con elencate, in ordine cronologico, alcune incisioni citate nell'opera con la stima corrispondente, suggerite da Longhi agli amatori «sensati, i quali amano più la qualità che la quantità»[233], per formare la propria scelta raccolta. L'autore distingueva tra prove avanti lettera e con lettera e inoltre indicava come riconoscere le prime prove rispetto a quelle posteriori. Nel quinto e sesto capitolo trattava rispettivamente le difficoltà che un giovane incisore doveva affrontare nello studio e nella pratica dell'incisione e l'importanza del disegno nelle fasi di invenzione e composizione; infine, chiudeva con un discorso sul bello delle forme e delle proporzioni umane. La sua opera risulta interessante sia perché offre un esempio di scelta collezione primo ottocentesca, sia perché compaiono le stime delle stampe che possono essere confrontate con i prezzi delle principali vendite all'asta europee. Inoltre, è interessante porre a confronto la raccolta proposta da Longhi con quelle a lui coeve e rilevare in certi casi delle corrispondenze, in altri delle sostanziali differenze: per esempio, Longhi proponeva all'amatore una sola stampa di Raimondi, ossia la *Strage degli innocenti*, e ben diciassette prove di Woollett[234].

Giulio Ferrario[235] è autore di *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente [...]* edita a Milano nel 1836. L'obiettivo dell'opera era di facilitare l'impresa di un amatore nella difficile ricerca e scelta dei pezzi da inserire nella propria collezione di stampe. Lui stesso possedeva una raccolta di incisioni che definiva "galleria", in quanto le teneva esposte nella sua abitazione «in belle cornici e con buon ordine in più sale disposte»[236]. Nell'opera sono menzionate, quindi, le incisioni che facevano parte della sua collezione e, in aggiunta, altre prove meritevoli di entrare a far parte di una scelta collezione di classiche stampe, anche se a Ferrario non era stato possibile acquistarle. Lo scritto di Ferrario è particolarmente interessante: dopo l'introduzione e un discorso su cosa si dovesse intendere per "classiche stampe" e sulle tecniche incisorie (capitoli uno e due), l'autore informava su quali fossero, all'epoca in cui scriveva, le più celebri collezioni di incisioni. Si trovano citate le raccolte di Manfredini, del marchese Malaspina e di Gaudio e, inoltre, le proposte di "scelte collezioni" suggerite da Joubert e da Longhi. Il fatto che Ferrario citasse le collezioni dei due padovani è molto significativo: da un lato si ha conferma che le

[233] *Ivi*, p. 256.
[234] Ferrario per primo criticava il progetto di raccolta di Longhi: «non è che immaginario e capriccioso e poco giudiziosamente architettato» (Ferrario, 1836, p. XLVIII), segue una lunga critica alla *Calcografia* e alle considerazioni fatte dall'autore.
[235] Su Ferrario si veda Nutini, 1996, [cons. online]. L'opera di Ferrario era recensita da Beretta all'interno del *Ricoglitore italiano e straniero* del 1836, pp. 251-258. Nell'articolo l'incisore difendeva il maestro Longhi dai commenti non sempre lusinghieri di Ferrario e correggeva le notizie errate riportate dall'autore delle *Classiche stampe*.
[236] Ferrario, 1836, p. XVII. Ferrario all'interno della sua opera proponeva agli amatori i precetti e le modalità di arredo delle stampe, come è stato detto nel primo capitolo.

collezioni avevano una fama e una rinomanza che valicava i confini strettamente padovani; dall'altro si può ipotizzare che Ferrario, nella redazione della sua opera, avesse guardato a queste collezioni per individuare quale fosse la fortuna e il gradimento di una determinata stampa o di un incisore negli anni in cui scrive. Le "scelte collezioni" venivano, infatti, menzionate come esempi per l'amatore nel comporre la propria raccolta e ne erano sottolineati, come si è visto per le raccolte manfrediniana e gaudiana, i pregi e i difetti (capitolo terzo). Fondamentali erano anche le indicazioni che l'autore forniva per riconoscere gli originali dalle copie, le prove con lettera o senza e altri tipi di etichette (capitolo quarto). La raccolta di Ferrario appariva più estesa di quella di Longhi perché l'autore aveva compreso anche gli incisori viventi e molte stampe che Longhi non aveva citato, soprattutto di antichi maestri. All'interno dell'opera l'autore inseriva, inoltre, due tavole (capitolo quinto): nella "Tavola I" erano elencati gli incisori, inseriti nelle tre epoche, e le loro stampe con l'indicazione dei collezionisti che ne possedevano una prova (Gaudio, Manfredini, Malaspina, Longhi e Ferrario); la "Tavola II" presentava gli artisti in ordine cronologico, suddivisi per scuole. Infine, l'autore presentava ogni incisore, in ordine alfabetico, fornendo notizie sulla vita, sui meriti e sulle opere, commentandone la bellezza, la rarità e riportandone i prezzi (capitolo sesto). Lo scritto di Ferrario aveva il pregio di riunire molte notizie tratte da altri trattati, anche stranieri, presentandosi quindi come un'opera nuova, di semplice ed utile consultazione per l'amatore. Il suo scritto risulta assai utile, come è stato detto in precedenza, per l'indicazione dei prezzi a cui erano salite alcune prove alle vendite pubbliche e private[237] e i precetti riguardanti le modalità di arredo delle stampe all'interno delle abitazioni che Ferrario consigliava al collezionista, a significare che la raccolta di classiche stampe suggerita dall'autore avesse come caratterizzante più un fattore di tipo estetico ed ornamentale che strettamente didattico.

Francesco Santo Vallardi è autore del *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe contenente le Stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio […]* stampato a Milano nel 1843. Il manuale si proponeva come guida pratica per l'amatore e, soprattutto, per il negoziante nella conoscenza delle stampe e nella scelta delle prove da acquistare o vendere. È significativo il fatto che venisse proposto un trattato rivolto specialmente ai negozianti di stampe, scritto da un commerciante stesso: «Finalmente dichiariamo che l'opera presente non è già l'opera dell'artista o dell'uomo di lettere, ma quella dell'amatore e del negoziante»[238]; ciò a testimonianza anche del fatto che il commercio e il mercato calcografico fosse florido e attivo nella prima metà dell'Ottocento e che servissero delle guide e dei supporti anche per chi doveva vendere le incisioni.

[237] Lo stesso Ferrario poneva l'accento sull'importanza della sua opera che per prima in Italia dava indicazione dei prezzi, scriveva, infatti, che «ciò che darà importanza maggiore a quest'opera sarà il trovarvi quasi sempre indicati i prezzi approssimativi delle principali stampe; prezzi estratti per lo più dai cataloghi che citiamo per guarenzia, e regolati in gran parte sulle stampe da noi e da alcuni nostri amici comperate nel corso di molti anni» (*ivi*, p. CI).
[238] Vallardi, 1843, p. V.

A differenza del manuale di Longhi e di Ferrario, Vallardi non si soffermava sulle vite e sulla formazione degli incisori, dei quali indicava solamente la data di nascita, di morte e la patria d'origine; l'autore lasciava spazio piuttosto a indicazioni sulle incisioni, sugli accorgimenti per poter facilmente distinguere gli originali dalle copie e le prime prove dalle ultime, «essendo scopo del giudizioso raccoglitore il procurarsi delle prove fresche e ben conservate, onde ben distinguere la maniera de' varj artisti nel maneggio del bulino»[239]. Il catalogo è strutturato come un dizionario, con gli incisori disposti in ordine alfabetico; seguono delle osservazioni sull'opera di Ferrario del 1836 suddivise in articoli e l'elenco dei gabinetti e delle gallerie visitate da Vallardi per redigere il manuale. Vallardi, infatti, era partito proprio dall'opera del milanese ampliandola e arricchendola di altri incisori e stampe, taciuti da Ferrario ma che Vallardi riteneva meritevoli di menzione. Infine, compare un indice con gli incisori in ordine alfabetico. Come è stato detto in precedenza, anche nel manuale di Vallardi compaiono i prezzi a cui erano state vendute le incisioni nelle principali aste e vendite straniere e, in qualche caso, italiane. Il lavoro di Vallardi era frutto di una faticosa ricerca che aveva significato un lungo e minuzioso esame sulle stampe citate che, avvertiva l'autore, erano state inserite solo dopo una verifica diretta e accreditata delle notizie sulle stesse, ricavate da «relazioni con artisti, negozianti ed amatori di grido, i molti e molti Cataloghi italiani e stranieri consultati e confrontati, le molte Gallerie straniere ed italiane visitate, ed un assiduo e paziente lavoro ci danno diritto a sperare, che quest'opera non andrà del tutto priva di utilità, almeno dal lato dell'esattezza»[240].

In linea generale l'apprezzamento nei confronti degli antichi maestri appare condiviso dai tre padovani. Per quanto riguardava questi incisori l'arbitrarietà delle mode non aveva valore, in quanto le opere dei principali maestri della prima epoca dell'incisione, menzionati anche dalla trattatistica italiana coeva, rappresentavano delle scelte obbligate per una collezione che dovesse ripercorrere la storia dell'intaglio dalle origini all'età moderna. Molte raccolte avevano dato maggior spazio alle incisioni degli antichi maestri più che a quelle di artisti contemporanei, come dimostravano le raccolte Gaudio, Malaspina e Mayer. Longhi restringeva a Schongauer, Mantegna, Dürer, Raimondi, Luca di Leida e Giorgio Pencz, i nomi degli incisori le cui prove non potevano mancare in una collezione di stampe, alle quali aggiungeva alcune acqueforti di Parmigianino, Annibale Carracci, Reni e Ribera. Se si guarda, invece, allo scritto di Ferrario, si osserva come la scelta si estendesse anche a incisori come Agostino Veneziano, Nicolas Beatrizet, Giulio Bonasone e Giorgio Ghisi. Longhi non aveva dato molto spazio alle opere della prima epoca molto

[239] *Ibidem.*
[240] *Ivi*, p. IV-V.

probabilmente perché la sua analisi, da incisore quale era, risultava strettamente legata a una valutazione di tipo accademico delle opere: se un grande merito di questi incisori era stato la grande originalità dell'invenzione, merito non riscontrabile facilmente nelle età successive, per quanto riguardava la tecnica, invece, e la conoscenza di elementi come il chiaroscuro, la prospettiva e altre finezze, esse non si potevano riscontrare negli artisti di questa prima fase, in quanto si trattava di progressi raggiunti solo negli anni seguenti.

Le stampe di Schongauer[241] erano molto ricercate e pregiate, e in particolare secondo Longhi lo erano *La morte della Vergine* e la *Tentazione di sant'Antonio* che solo Manfredini possedeva entrambe, invece Gaudio e Piazza non avevano alcun esemplare dell'incisore; ricca era invece la serie posseduta da Malaspina.

Le incisioni di Andrea Mantegna[242] maggiormente richieste erano *La Madonna col Bambino*, presente nella collezione del marchese, ritenuta da Ferrario quasi introvabile e *Il Trionfo di Cesare*[243] in tre pezzi, anch'essa acquistata da Manfredini, citate sia da Longhi che da Ferrario come le più celebri dell'artista. La più importante dell'artista era sicuramente *Il combattimento degli dei marini*, stampa capitale in due pezzi uniti, posseduta sia da Manfredini sia da Malaspina. Sorprende che le incisioni di Mantegna nelle tre raccolte analizzate siano poche, dato il forte apprezzamento dell'artista in area padovana tra Settecento e Ottocento, di cui si è parlato in precedenza. Manfredini possedeva più esemplari appartenenti alla scuola dell'artista come l'*Ercole e Anteo*, *Le quattro muse danzanti* e il *Baccanale con il tino*[244]. Gaudio non aveva alcuna prova e questo era avvertito come una grave mancanza nella sua raccolta da Bartolomeo Gamba, come si legge nella lettera inviata a Marsand[245]. Piazza invece aveva una prova della scuola di Mantegna rappresentante la *Discesa di Cristo al Limbo*. Più ricca la collezione di Malaspina e qualche prova impreziosiva anche la collezione di Mayer. Il dibattito, tuttora aperto, vede la critica dividersi tra chi sostiene che Mantegna sia autore solamente di sette incisioni[246], chi a queste aggiunge le sette

[241] Sull'incisore si veda in particolare Shestack, 1969; Pache, 1991; Lehers, 2005

[242] Su Mantegna e l'incisione si veda Kristeller, 1901; Boorsch, 1992, pp. 55-67; Landau, 1992, pp. 44-55; Oberhuber, 1999, pp. 145-159; in generale Agosti, 2005.

[243] I *Trionfi* si compongono di tre scene: *I Senatori*, *Gli elefanti* e i *Portatori di trofei*. Le incisioni erano state eseguite dalla cerchia di Mantegna, sotto la sua supervisione.

[244] Quest'ultima è stata attribuita a Mantegna da Kristeller nel 1901, si veda di seguito la nota n. 246.

[245] Bartolomeo Gamba ad Antonio Marsand, Venezia 5 maggio 1823, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934, lettera n. 3, si veda l'*Appendice*.

[246] Le sette incisioni attribuite a Mantegna già da Kristeller nel 1901 sono: la *Deposizione nel sepolcro*, il *Cristo risorto tra Sant'Andrea e Longino*, *Baccanale con il tino*, *Baccanale con sileno*, la *Madonna nella grotta*, il *Combattimento degli dei marini* e la *Madonna con il Bambino*.

rappresentanti gli episodi della *Passione*[247] e chi, invece, ritiene che l'artista non abbia inciso nulla[248].

Anche Dürer[249] era un incisore ricercato: Longhi e Ferrario concordavano nel ritenere l'*Adamo ed Eva* e il *San Girolamo nello studio* le opere più celebri del tedesco e infatti entrambe si trovavano in tutte le collezioni, a eccezione di quella di Piazza che del tedesco possedeva solamente *Il grande cavallo*. A queste si aggiungevano *La Melencolia I* e *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, conosciuta all'epoca come *Il Cavallo della Morte*, che si trovavano in entrambe le collezioni Manfredini e Gaudio[250]. Molto più complete e ricche erano le serie di Dürer appartenute al cavalier Mayer e al marchese Malaspina che superavano le quaranta prove, tra le quali si ritrovano le quattro opere sopracitate. È emerso che anche il marchese Tommaso degli Obizzi era amante dell'incisore tedesco: oltre ad aver ereditato dieci incisioni da uno zio egli stesso ne aveva acquisite diverse di Dürer, come si legge nell'inventario di Vienna del 1811[251].

Raimondi[252] era un incisore particolarmente apprezzato. Marsand affermava che «a differenza degli altri per quantunque eccellentissimi intagliatori, Marcantonio è il solo, che dee lasciar sempre vivo nel raccogliere il desiderio di posseder tutto ciò, che gli manca delle opere sue, e particolarmente di quelle, che sono state tratte da' dipinti o da' disegni di Raffello»[253] e addirittura che «la ricchezza maggiore o minore di una collezione di stampe potrà giustamente desumersi dal maggior o minor numero delle opere, che di lui si troveranno nella collezione medesima»[254]. Longhi citava solamente *La strage degli innocenti* e in particolare quella senza felcetta[255]: l'incisore

---

[247] Landau, 1992, pp. 44-55. Lo studioso aggiunge al corpus originario delle incisioni attribuite a Mantegna anche le quattro incisioni della *Passione*, eseguite attorno al 1460.

[248] Boorsch, 1992, pp. 55-67. La studiosa sostiene che Mantegna fosse solo autore dei disegni e che le stampe fossero opera di altri incisori che lavoravano per lui, così come Marcantonio, Agostino Veneziano e Marco da Ravenna lavoravano per Raffaello. Boorsch introduce la presenza di un "Primo incisore", vero autore delle primissime stampe attribuite a Mantegna, identificabile con Zuanne Antonio, ossia Giovanni Antonio da Brescia. Per un riepilogo si veda il contributo di Oberhuber, 1999, pp. 145-149, lo studioso non è d'accordo nell'attribuire alla mano di Mantegna le stampe della *Passione* così come sostiene Landau; Borea, 2009, I, pp. 26-29.

[249] La bibliografia sull'artista è molto vasta. In particolare si veda Meder, 1932; Strauss, 1975; Schoch, Mende, Scherbaum, 2001, 2002, 2004.

[250] Ferrario sosteneva che Gaudio possedesse una copia della *Melencolia I* opera di Jan Wierix eseguita nel 1602, in quanto compariva nella sua stampa il termine *Melencolia I* invece di *Melancolia I*. In realtà la copia di Wierix si distingue per l'assenza del motivo decorativo tra la parola e la "I", che è presente in Dürer.

[251] Tormen, 2003, pp. 248-251.

[252] Sull'opera di Raimondi si faccia riferimento a Shoemaker, 1981; Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti Rodinò,1985.

[253] Marsand, 1823, p. 16.

[254] *Ibidem.*

[255] Nell'incisione, sullo sfondo a destra, compaiono delle piante che ricordano degli abeti e che «gli amatori chiamano *Felcetta*, ed i francesi *Chicot*, o *Forgere*» (Vallardi, 1843, p. 175). Esistono due versioni della stampa, una con la felcetta, una senza. Per molto tempo si è creduto che non fossero entrambe opera di Raimondi: Bartsch, e poi Delaborde, ritenevano di mano del bolognese la prova con la felcetta, Zani, invece, e Passavant sostenevano fosse una copia, opera di Dente. Shoemaker nel 1981 attribuisce entrambe le prove a Raimondi e data l'una 1511-1512, l'altra, senza felcetta, 1513-1515, probabilmente eseguita in seguito all'eccessiva usura della lastra. Emison, tre anni più tardi, sostiene che la prova con felcetta è una copia, opera di Agostino Veneziano. A riconfermare la paternità di Raimondi di

sosteneva che la prima stampa a essere stata eseguita da Raimondi su disegno di Raffaello era quella senza la felcetta; la successiva versione, che prevedeva l'aggiunta del dettaglio, per opera di Raimondi stesso o di Marco da Ravenna «fu lungo tempo considerata dagli amatori alquanto più bella; ma ora si pensa diversamente»[256]. Al tempo Bartsch e Joubert ritenevano che la sola stampa incisa da Raimondi fosse quella con la felcetta, quella senza, invece, era stata eseguita da Marco da Ravenna; al contrario la pensavano Malvasia e l'abate Zani. Marsand sosteneva che la questione sulla paternità delle prove, con e senza felcetta, era stata creata dagli amatori stessi: «Perciocché non potendo alcuni negare un merito eguale ad ambedue queste stampe, né tutti possedendole entrambe, essendo l'una e l'altra rarissime, ed assai difficile di poterle rinvenire fresche e ben conservate, quegli che possede soltanto la strage avanti la felcetta vuole, che questa sia la vera ed originale stampa di Marcantonio, e l'altra la copia; e così pel contrario quegli, che non possede se non che l'altra colla felcetta. In fatti quando io ebbi ad incontrarmi con qualche amatore, che per fortuna le possedesse tutte e due, lo vidi fermo fermissimo nel credere, come io credo, che sì l'una che l'altra sieno veramente originali di Marcantonio»[257]. Anche Ferrario riteneva fossero entrambe opera di Raimondi e che «la maggior rarità di quella con la *Felcetta*, la somma difficoltà di trovarne le prove in buono stato per aver essa forse anteriormente all'altra servito di modello agli studiosi, l'aver questa servito d'originale alla copia d'Agostino, sono tutte cose che possono farla supporre essere la prima»[258]. Il marchese Manfredini aveva entrambe le prove, Gaudio solamente la versione senza la felcetta. Il nobile si era interessato alla questione sulla paternità delle due incisioni e lo si apprende da una lettera del 1817 a lui indirizzata da Alvise Albrizzi, dalla quale si evince che Gaudio aveva chiesto consiglio all'amico su quale stampa secondo lui doveva ritenersi di Raimondi e quale una copia[259]. La lettera rappresenta un esempio di una pratica molto diffusa tra i collezionisti, ossia quella di scambiarsi opinioni e consigli sui pezzi delle proprie raccolte e testimonia come Gaudio fosse aggiornato e interessato alle questioni di tipo attributivo e di critica dibattute sia in Italia che in Europa.

Ferrario criticava Longhi per aver inserito solamente una prova di Raimondi di contro alle sei incisioni di Strange; la serie delle stampe di Raimondi proposta da Ferrario era sicuramente più ricca, egli citava anche l'*Adamo ed Eva* tratta da Raffaello, *Il Morbetto* sempre dall'urbinate che era

---

entrambe le incisioni sono Landau e Parhall nel 1994 e Philippe Rouillard nel 2002 (per il riepilogo critico si veda Ceccato, 2012, pp. 221-223).

[256] Longhi, 1830, p. 76.

[257] Marsand, 1823, p. 18.

[258] Ferrario, 1836, pp. 276-277.

[259] Alvise Albrizzi a Luigi Gaudio, Venezia, 24 agosto 1817, in *Miscellanea XVII di scritti appartenenti alle Belle Arti*, cc. 196-200, Biblioteca Civica di Padova, BP. 2537. Albrizzi riteneva che l'incisione senza felcetta fosse stata eseguita dal bolognese e lo dimostravano la grazia e la bellezza delle forme, da un lato, e la condotta armoniosa e dolce del taglio, dall'altro.

estremamente rara, il *Martirio di san Lorenzo* e diverse altre. I tre padovani, a eccezione di Manfredini che possedeva quasi tutte le prove suggerite da Ferrario e molte di più, quarantanove pezzi in totale[260], non avevano molte incisioni del bolognese. Gaudio, si è detto, aveva limitato la scelta solamente a due, oltre alla *Strage degli innocenti*, l'*Adamo ed Eva*; Piazza ne aveva tre, delle quali solo lo *Stregozzo* di particolare rilievo.

Luca di Leida era molto apprezzato[261]. Scriveva Longhi: «La fama di Luca per lungo tempo fu tale, che pittore anch'egli come Alberto, parve a molti lo superasse nella qualità d'incisore. Ma in oggi è generale opinione che, al confronto de' suoi contemporanei Durero e Raimondi, pareggiasse il primo e superasse di lunga mano il secondo nella meccanica abilità incisoria; ma cedesse poi ad entrambi nella correzione del disegno»[262]. Bartsch diceva che era assai difficile trovare sue buone prove, esse erano molto rare e vendute a prezzi elevati; Meneghelli scriveva che in Italia l'artista era maggiormente conosciuto e apprezzato come incisore piuttosto che in qualità di pittore, al punto che «Molte pinacoteche desiderano un suo dipinto, laddove non evvi collezione di stampe cui manchi un Luca d'Olanda»[263]. Le opere più ricercate erano la *Maria Maddalena si abbandona a piaceri del mondo*, conosciuta come il *Ballo della Maddalena*, prova che si trova nella collezione manfrediniana, il *Grande Ecce Homo* e il *Figliuol prodigo ritorna dal padre*. Ferrario scriveva che il fiammingo incideva con tagli molto fini e delicati e per questo motivo le prove buone erano molto rare e, di conseguenza, di prezzo molto elevato[264]. La più celebre era *Contadini in viaggio* conosciuta come *Espiegel* o *Furfantello* ma essa era così rara che, come diceva Malaspina «qualsivoglia raccoglitore deve abbandonare il pensiere di procurarsela, poiché secondo il valente Adamo *Bartsch* più volte citato, non si conoscono che tre originali, cioè uno alla biblioteca del re di Parigi, l'altro all'imperiale a Vienna, ed il terzo nella rinomata raccolta del fu sig. *van Leyden*»[265]. Sia Manfredini che Gaudio possedevano il *Poeta Virgilio sospeso nella cesta*.

Agostino Veneziano[266] non compare nella *Calcografia*, veniva solo citato da Longhi tra gli allievi di Raimondi; Ferrario, invece, menzionava diverse opere meritevoli dell'incisore e tra quelle più importanti *Gli Scheletri* da Baccio Bandinelli «Una fra le stampe capitali di questo incisore»[267],

---

[260] Il marchese informava Giovanni de Lazara delle sua serie delle opere di Raimondi: «i Marcantonj sono a 45, tutti delle opere primarie, della perfezione che conoscete», Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Pisa, 21 marzo 1788, lettera citata da Vedovato, 2002-2003, pp. 165-166, conservata al Getty Research Library, Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370.
[261] Sull'opera incisoria di Luca di Leida si veda Petrioli Tofani, 1966; Filedt Kok, 1998, pp. 18-86.
[262] Longhi, 1830, p. 79.
[263] Meneghelli, 1842, p. 91.
[264] L'*Ecce Homo* era venduta già a carissimo prezzo quando l'incisore era in vita e dopo la sua morte era stata portata a un prezzo altissimo, soprattutto in Olanda.
[265] Malaspina, 1824, III, p. 34.
[266] Sull'artista non esiste una monografia. Si faccia riferimento a Bartsch, XIV e XV per quanto riguarda il corpus delle sue incisioni.
[267] Mayer, 1837, p. 8.

L'andato al Calvario da Raffaello e gli *Arrampicatori* da Michelangelo; Manfredini ne possedeva in buon numero e lo stesso Malaspina. Piazza aveva solo una prova degli *Arrampicatori*, non compaiono, invece, opere dell'artista nella raccolta di Gaudio. Anche Marsand apprezzava l'incisore, si legge in una sua lettera ai Vallardi del 1811: «Così pur prenderei quell'Agostin Veneziano, se potete trovarmi un'altra prova di confronto e che il prezzo fosse discreto»[268]. Milizia scriveva che le sue opere erano molto difficili da trovare ma molto richieste dagli amatori[269].

Di Pencz[270], artista dei cosiddetti "Piccoli Maestri", scriveva Longhi che «Simili stampe intagliate con più o meno gusto e di sapere sono sempre finamente ed accuratamente intagliate, e sono altrettanti giojelli pei collettori di stampe»[271] e citava nel suo *Prospetto* la *Presa di Cartagine*. La prova era celebrata da De Angelis e da Joubert ed era menzionata anche da Ferrario insieme all'*Artemisia si prepara a bere le ceneri del marito*, posseduta da Gaudio e da Piazza.

Di Bonasone[272] ne parlava Ferrario, il quale scriveva che «Il Longhi benché sapesse che le migliori stampe del Bonasone sono in grandissima stima agli occhi dei veri e giudiziosi amatori, pure non ne scelse alcuna pel suo Prospetto della collezione, e così pure il signor Gaudio»[273], al contrario di Manfredini che aveva sei pezzi, tra cui la *Clelia fugge con le sue compagne dal campo di Porsenna*, tratta da Polidoro da Caravaggio, *Giove allattato dalla capra Amaltea* e la *Giuditta e Oloferne*. Neumayr scriveva che le buone prove delle sue incisioni erano «Rarissime e ricercatissime»[274].

Infine Giorgio Ghisi[275], Marsand affermava che le sue incisioni erano «in grandissima stima appresso gli amatori»[276] e le sue opere erano così ben fatte che «un amatore non potrà non accogliere nella sua galleria taluna delle principali»[277]. La sua stampa più celebre era *Il giudizio di Paride* ma Manfredini possedeva anche l'*Allegoria della vita* ossia *Il sogno di Raffaello* e *La Calunnia di Apelle*.

Non compaiono opere di Tiziano nelle collezioni. Già all'epoca era incerto il suo effettivo intervento nelle incisioni a lui attribuite, Bartsch riferiva a Tiziano otto opere ma si riteneva piuttosto che l'artista fosse solo autore dei disegni[278]. Manfredini aveva scelto per la sua raccolta il

---

[268] Antonio Marsand ai Fratelli Vallardi, Padova 8 ottobre 1811, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 11.
[269] Milizia, 1797, II, p. 16.
[270] Su Georg Pencz si veda Landau, 1978.
[271] Longhi, 1830, p. 81.
[272] Sull'artista si veda Massari, 1983.
[273] Ferrario, 1836, p. 61.
[274] Neumayr, 1832(a), p. 35.
[275] Sull'incisore si veda Bellini, 1979, pp. 119-175; Boorsch, 2001, pp. 474-480.
[276] Ferrario, 1836, p. 153.
[277] *Ibidem.*
[278] Bartsch, XVI, pp. 55-58. Su Tiziano e l'incisione si veda Muraro, Rosand, 1976. Per quanto riguarda le incisioni tratte dalle opere di Tiziano si veda Chiari, 1982. La critica ritiene che nelle tre silografie, ossia il *Trionfo di Cristo*, *Il*

Sansone e Dalila, oggi attribuito a Nicolò Boldrini, su disegno del maestro. Neumayr aveva attribuito al Vecellio anche il *Paesaggio con pastore che suona il flauto e gregge*, di incisore anonimo[279]. Mayer, come è stato detto, aveva numerose incisioni tradotte dalle opere di Tiziano e Malaspina aveva nella sua raccolta quelle ritenute dalla critica contemporanea riconducibili al maestro: *Sansone e Dalila*, il *San Francesco nel deserto*, *Il sacrificio di Abramo*, *Mosè*. Non si rilevano opere di Marco Dente[280] da Ravenna, a eccezione della *Strage degli innocenti* di Gaudio, molto probabilmente perché all'epoca le sue incisioni venivano considerate generalmente delle copie di Raimondi, del quale era allievo: «riusciva nell'imitare e copiare le opere del maestro; la Strage, per esempio, degli Innocenti, disegno del Bandinello, giunge ad ingannare i più esperti conoscitori»[281]; nemmeno Longhi lo citava nella sua *Calcografia*.

Le acqueforti di Parmigianino[282] non compaiono nelle collezioni padovane[283] anche se Milizia scriveva che «I veri conoscitori di stampe si formano una delizia delle incisioni all'acqua forte di questo grazioso imitatore di Correggio»[284].

Longhi menzionava anche i Carracci[285] nella sua opera e in particolare Annibale, «spiritosissimo incisore»[286], le cui opere erano ricercate in quanto tutte di sua invenzione: le acqueforti più apprezzate, da Manfredini in particolare, erano *La Tazza Farnese col Sileno ebbro*, la cosiddetta *Tazza di Annibale*, una stampa rarissima, la *Sacra Famiglia con san Giovannino* realizzata a bulino e acquaforte, il *Cristo di Caprarola* e la *Susanna e i vecchioni*. Ferrario dava maggior spazio alla famiglia di incisori e diceva di Ludovico che, pur essendo maggiormente apprezzato in quanto pittore, anche le sue stampe erano ricercate e rare; specialmente l'autore riteneva fosse la più celebre l'unico bulino che aveva realizzato, ossia la *Sacra Famiglia sotto un'arcata*. Di Agostino, incisore di professione, il capolavoro era *La crocefissione* da Tintoretto, stampa in tre pezzi, ed *Enea fugge da Troia con la famiglia* da Barocci. Il *San Girolamo in meditazione* era un'altra stampa molto richiesta, le prove prima dell'intervento sul rame effettuate da Villamena erano assai rare e «avidamente ricercate dagli amatori»[287].

---

sacrificio di Isacco e *La sommersione faraone nel Mar Rosso*, sia riscontrabile un intervento diretto dell'artista e una collaborazione più stretta con gli intagliatori: esse erano state disegnate direttamente da Tiziano sul blocco da intagliare.

[279] Vedovato, 2010-2011, II, n. 16, pp. 32-33.

[280] Si veda Borea, 1990, XXXVIII e Boorsch, 2000, pp. 116-120.

[281] *Biografia degli artisti[…]*, 1852, p. 283.

[282] Sulla fortuna di Parmigianino tradotto si veda Mussini, De Rubeis, 2003.

[283] Nella raccolta di Manfredini si trova in realtà *La Sepoltura di Cristo* di Parmigianino, erroneamente attribuita da Neumayr a Guido Reni. Si veda in proposito Vedovato, 2010-2011, I, pp. 116-117 e II, n. 152, pp. 300-301.

[284] Milizia, 1797, II, p. 17.

[285] Sull'opera incisoria dei Carracci si veda il catalogo di Cristofori, 2005.

[286] Ferrario, 1836, p. 79.

[287] *Ivi*, p. 78.

Per quanto riguarda la seconda epoca dell'incisione si richiamano i nomi di Goltzius, Rota, Nicolaes de Bruyn, Callot, Mellan, Bloemaert, Della Bella e Le Clerc. Longhi parlava di Hendrick Goltzius[288] come di un artista che «ha tutto il diritto alla stima ed alla riconoscenza dei coltivatori e degli amatori dell'incisione»[289]. Una delle sue stampe più ricercate era il cosiddetto *Cane di Goltzio* ossia il *Ritratto di Frederick De Vries* ma anche la *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista bambino, Sant'Elisabetta e San Zaccaria.* Anche Ferrario confermava che le incisioni di Goltzius erano molto stimate e ricercate dagli amatori e i suoi capolavori erano, in particolare, le sei stampe di argomento religioso sulla vita della Vergine: L'*Annunciazione*, *La Visitazione*, *L'Adorazione dei pastori*, *La Circoncisione*, *L'Adorazione dei Magi* e la *Sacra Famiglia*. Gaudio tra queste aveva scelto solamente la *Circoncisione,* come è stato detto, invece il marchese aveva anche la *Sacra Famiglia* e l'*Adorazione dei Magi*.

Di Martino Rota[290] era ricercatissima, ma difficile da trovare nel mercato, la stampa di sua «bizzarra invenzione»[291] ossia *La Battaglia di Lepanto* e ancor più richiesta tra i collezionisti era *Il Giudizio universale* da Michelangelo. Diceva Longhi che «Qualunque scelta collezione di stampe non può far senza di questo per que' tempi capolavoro»[292] e infatti tutti e tre i collezionisti padovani ne avevano un esemplare. Ferrario informava il lettore della necessità di rinvenire una prima prova di questa incisione, in quanto il rame si era logorato e molti dettagli erano svaniti nelle stampe successive. Manfredini possedeva una prova con la «tavoletta in bianco, senza l'indirizzo. Seconda prova, Colla data 1569 e colla testa del ritratto di Michelangelo rivolta alla sinistra dello spettatore. Stampa rarissima.»[293], come riferiva Neumayr. La prova di Gaudio aveva l'indirizzo *Lucae Guarinonii formis* che, scriveva Marsand, poi era stato cancellato nelle prove successive «forse per darnele a credere impresse avanti l'incisione di quelle stesse parole»[294].

Un'altra incisione che tutti e tre i padovani avevano era *L'età dell'oro* di Nicolaes de Bruyn, della quale Longhi diceva essere «La stampa sua più stimata e ricercata […] ma non è facile il trovarne prove soddisfacenti»[295].

Delle opere di Callot si distinguevano il *Supplicium Sceleri Fraenum,* i *Giardini di Nancy*, considerato un vero e proprio capolavoro da Ferrario ma che nessun collezionista padovano aveva,

---

[288] Sull'incisore si veda l'opera di Strauss, 1977.
[289] Longhi, 1830, p. 98.
[290] Sull'incisore si veda Donati, 1927, XII, pp. 29-38; XV, pp. 123-130; 1928, XXXIV, pp. 490-502.
[291] Vallardi, 1843, p. 236.
[292] Longhi, 1830, p. 103.
[293] Neumayr, 1832(b), p. 26. La stampa presenta due tavolette in basso, con inserito il nome dell'incisore e dell'editore Luca Guarinoni. Esisteva una copia realizzata da Leonardo Gaultier a bulino che presentava delle differenze rispetto alla prova di Rota: il volto del ritratto di Michelangelo è rivolto verso destra invece che verso sinistra e Cristo è rappresentato con il volto barbuto.
[294] Marsand, 1823, p. 23.
[295] Longhi, 1820, p. 104. Le prime prove della stampa erano quelle in cui le due figure sdraiate in primo piano apparivano completamente nude, in seguito coperte.

la *Fiera dell'Impruneta*, altro suo capolavoro e la *Tentazione di sant'Antonio.* Malaspina aveva diciassette prove del francese, Manfredini dieci, tra cui l'*Homme avec Escargots*: «Ho avuto il rarissimo *Homme avec Escargots* di Callot, e la prova ne è stupenda. Ma come mi si vuol far credere che il solo che l'abbia ancora in Firenze ne domandi uno sproposito, e ch'io non posso credere; vorrei che voi vedeste se questa Stampa è commune nelle collezioni di Callot che sono a Roma, e qual pregio se ne faccia»[296]. Questa stampa era molto rara, «a grado tale che gli autori generalmente parlano della copia, e non dell'originale»[297], riportava Ferrario.

Di Mellan[298], «l'idolo degli amatori»[299], erano ricercate soprattutto la *Rebecca al pozzo* da Veronese, attribuita erroneamente a Tintoretto nei manuali ottocenteschi, e il *San Pietro Nolasco*, «la più bella e la più rara di Mellan»[300]. Quest'ultima era elogiata da Marsand come la sua opera più pregiata, era la più rara del maestro e la possedevano sia Gaudio sia Manfredini. Longhi e Ferrario riportavano che gli amatori avevano sempre tenuto in alta considerazione, seppur immeritatamente, il *Santo Sudario*, (il *Sudario di santa Veronica*) con il volto del Salvatore tracciato prima con la penna e poi inciso, «ma ora si pensa diversamente, e quelle tele di ragno non sono più ricomparse nella moderna calcografia»[301]. Piazza ne aveva una prova, diceva Meneghelli che essa era la stampa più classica dell'artista e lo stesso ne possedeva un esemplare Manfredini.

«Sarebbero dunque ben ingiusti gli amatori, se concedendogli quell'alto grado di stima che ben gli è dovuto come pittore e come disegnatore, non acconsentissero pure ad accogliere nelle loro gallerie taluna delle opere di lui come intagliatore»[302]. Si tratta di Bloemaert del quale Gaudio possedeva tre prove, *San Pietro resuscita Tabita* da Guercino, che era la più apprezzata dagli amatori per la forza del suo chiaroscuro, l'*Adorazione dei pastori* e *La città di Pera assediata*. A eccezione dell'ultima, anche Manfredini le aveva acquistate, invece Piazza possedeva solamente *Cesare ripudia Pompea, e prende in moglie Calpurnia*, stampa di non particolare valore.

Di Stefano Della Bella[303] Milizia diceva che era «il principe degl'incisori in piccolo, come G. Audran lo è degl'incisori in storia»[304]. *La veduta del Ponte Nuovo di Parigi* era l'acquaforte considerata come la più importante dell'artista, che si trovava sia nella collezione di Manfredini che di Gaudio.

---

[296] Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Imperiale, 21 luglio 1784, lettera citata da Vedovato, 2002-2003, p. 128, conservata nella Biblioteca Civica di Lendinara, b.1 f. 1 n. 31.
[297] Ferrario, 1836, p. 74.
[298] Si veda Preaud, 1988 e Ficacci, 1989.
[299] Milizia, 1797, II, p. 22.
[300] Vallardi, 1843, p. 135.
[301] Longhi, 1830, p. 116.
[302] Ferrario, 1836, p. 55.
[303] Sull'incisore si veda il catalogo di Forlani Tempesti, 1973; Marini, 2012, I, pp. 103-113.
[304] Milizia, 1797, II, p. 19.

Dell'epoca terza erano numerosi gli incisori apprezzati dai collezionisti del primo Ottocento e si ha percezione di questo anche da un articolo della *Biblioteca italiana* del 1831, alla sezione "Varietà"[305], nel quale venivano elencati i nomi di alcuni incisori che godevano di un particolare successo a inizio Ottocento, ossia Audran, Edelinck, Drevet, Balechou, Masson, Rembrandt e Strange.

Le opere di Rembrandt[306] «sono costantemente ricercate dagli amatori, ed ogni giorno si fanno più rare»[307]. Dell'acquafortista era apprezzata soprattutto l'originalità dell'invenzione; le collezioni di Manfredini e di Gaudio ospitavano *La Resurrezione di Lazzaro*, *La morte della Vergine*, *La Deposizione*, l'opera sua più stimata, l'*Ecce homo* e *Cristo guarisce gli infermi*. Solo il marchese aveva inoltre *Il borgomastro Six*, «Stampa carissima»[308], e i due Coppenol, *Il grande Coppenol* e *Il piccolo Coppenol*. Solamente Piazza aveva, invece, la *Piscina probatica*, come Malaspina.

Tutti e tre i collezionisti possedevano *La pace di Münster* di Suyderhoef, opera rara, e naturalmente le celebri battaglie di Alessandro Magno di Audran. I generi più diffusi nelle stampe analizzate erano, infatti, quelli di storia. A inizio Ottocento le serie storiche erano stampate e richieste continuamente nel mercato e avevano raggiunto anche prezzi elevati. Tra le più famose vi erano quelle di Gerard Audran[309] e Gerard Edelinck: «Le incisioni di questi sommi maestri saranno ognor preziose, né potranno giammai essere bastevolmente ammirate»[310]. «Il bulino dell'*Audran* è tutto gusto, intelligenza, facilità: le sue stampe sono d'un effetto maestoso»[311]; secondo Ferrario rappresentava il più celebre incisore di storia. Era molto apprezzato tra Settecento e Ottocento. Milizia scriveva che «Egli non può avere imitatore; per incidere come lui, bisognerebbe esser lui stesso[312]»; Longhi affermava che le sue stampe «formano il più stretto anello di congiunzione fra l'incisione e la pittura»[313] e non risparmiava elogi sulla morbidezza e sull'armonia che suggerivano le sue opere. Il suo lavoro più celebre era la serie delle battaglie di Alessandro Magno tratte dai quadri di Le Brun, «lavoro esimio che sparse per tutta Europa la riputazione del pittore e del calcografo; riputazione che tuttavia si mantiene vivissima, ardiremo dire, più in grazia del bulino

[305] *Dell'Incisione* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXI, 1831, pp. 249-256, articolo di anonimo estensore.
[306] Si veda Boon, 1963 su Rembrandt incisore.
[307] Ferrario, 1836, p. 286.
[308] Neumayr, 1832(c), p. 26.
[309] Sull'artista non vi sono monografie. Si veda Herman, 2010, pp. 403-413 per il suo ruolo di incisore di traduzione e Marchesano, 2010 per i lavori di riproduzione delle pitture di Le Brun.
[310] *Dell'Incisione* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXI, 1831, p. 249, articolo di anonimo estensore.
[311] *Ivi*, p. 250.
[312] Milizia, 1797, II, p. 25.
[313] Longhi, 1830, p. 166.

che gl'intagliò che del pennello che li dipinse»[314]. Manfredini aveva in totale otto pezzi di Audran, l'incisore era particolarmente amato e lo si deduce dagli elogi che compaiono nei trattati di Longhi, di Ferrario e nel catalogo di Neumayr. Anche Edelinck[315], incisore fiammingo di Anversa, attivo a Parigi presso l'incisore Robert Nantueil, celebre per la sua *Sacra Famiglia* da Raffaello, si era distinto nel genere di storia. Edelinck «avea sortita la doppia attitudine di riescire valentissimo negli argomenti storici, senza pari nei ritratti. Oh! Le teste uscite da suo bulino sono proprio vive, e tali che ti pajono respirare l'aure di vita»[316].

Le quattro grandi battaglie di Gerard Audran solevano «essere il più bello e grandioso ornamento di una scelta galleria di stampe»[317], rappresentavano un corredo immancabile all'interno di una collezione e di una abitazione con l'aggiunta dell'opera di Edelinck, con rappresentata *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*, che completava la serie e l'arredo. Oltre per i meriti riconosciuti all'eccellente tocco pittorico all'acquaforte di Audran e al delicato e preciso bulino di Edelinck, le incisioni erano dunque ricercate per i loro soggetti storici; esse compaiono nelle tre raccolte padovane[318], anche Malaspina e Mayer avevano la serie completa e allo stesso modo Ambrogio Rosmini aveva seguito i precetti della trattatistica ottocentesca e aveva accolto nella sua galleria le prove di Audran.

Anche Jean-Joseph Balechou era apprezzato, Gaudio e il marchese avevano le tre incisioni più celebri ossia *La santa Genoveffa*, della quale Watelet diceva che veniva pagata cara dagli amatori «e quasi a prezzo di capriccio, quando sia avanti le lettere»[319], *La tempesta* e *La calma*, presenti anche nella collezione Piazza, in quanto «sono due stampe che onorano una collezione»[320].
I giudizi di Longhi e di Ferrario su Masson erano piuttosto controversi, era ritenuto un artista "stravagante": «Sarebbe forse stato senza rivali come incisore, se la pretensione di sorprendere il volgo con certi lavori bizzarri nociuto non avesse talvolta alle più belle delle sue opere»[321]. Si riscontravano tanti pregi quanto difetti nell'esecuzione di alcuni suoi lavori, come nella *Cena in Emmaus*. Della stampa era elogiata la splendida resa della tovaglia, intagliata con finezza, al punto che in Francia l'incisione era nota come la *Nappe de Masson*; ma «se molto ci ha di bello e di sorprendente in questa *Cena* ci ha ancora molto di brutto e perfino di ributtante»[322]. La figura del Cristo «è veramente disgradevole; losco è lo sguardo, insignificante e moscia la faccia, mal

[314] Ferrario 1836, p. 11.
[315] Si veda Delaborde, 1886.
[316] Meneghelli, 1842, p. 95.
[317] Ferrario, 1836, p, 12.
[318] Piazza non aveva l'*Ingresso di Alessandro in Babilonia*.
[319] Watelet, 1792, II, p. 601; Ferrario, 1836, p. 26
[320] Meneghelli, 1842, p. 99.
[321] *Biografia universale antica e moderna […]*, 1822-1831, XXXVI, p. 227.
[322] Ferrario, 1836, p. 207.

conformate le mani, grossi i piedi, goffe le pieghe; in somma il protagonista è quel di peggio che appare nella stampa»[323]. Nonostante questi giudizi sia Manfredini sia Gaudio possedevano questa incisione. Il marchese aveva anche la *Sacra Famiglia* e, come Piazza, *Il ritratto del duca d'Ancourt* «Stampa capitale di questo incisore nella classe dei ritratti, ed uno de' capi d'opera dell'arte»[324]. Masson era molto apprezzato per i ritratti «in questo genere i suoi lavori vengono reputati quasi modelli dell'arte»[325].

Interessante è il particolare favore di cui godevano le stampe inglesi sul finire del Settecento e soprattutto agli inizi dell'Ottocento[326]. Ferrario nel *Costume antico e moderno*[327] scriveva:

> «Infra tutte le belle arti l'incisione è una di quelle in cui gl'Inglesi si sono più segnalati, perché con un lavoro assiduo, coll'attenzione, e colla costanza, coi buoni studi senza aver molta immaginazione e molto ingegno si può giugnere ad una certa finezza, ed anco alla correzione del disegno; perché le opere degl'incisori inglesi moltiplicandosi a dismisura sono divenute un ramo di commercio assai considerabile; perché finalmente il grande uso che fanno gl'Inglesi dell'incisione in quasi tutte le edizioni delle opere pregevoli incoraggia gli artisti che si applicano allo studio di quest'arte»[328].

Degli incisori inglesi era apprezzata in particolar modo la capacità di rendere il puntinato e la maniera nera, tecniche che avevano perfezionato e nelle quali eccellevano rispetto alle altre scuole. Ferrario nominava John Payne come fondatore della scuola d'incisione inglese ma constatava che nelle collezioni non si era dato spazio ad alcuna sua opera. Nelle raccolte si rinvenivano, invece, prove di John Raphael Smith, autore di diversi capolavori eseguiti al mezzotinto, come la *Sacra Famiglia con angeli* tratta da Carlo Maratta, posseduta sia da Gaudio sia da Manfredini.

William Wynne Ryland incideva soprattutto a bulino e le sue opere migliori sono quelle eseguite con questa tecnica; trasferitosi in Francia e in seguito in Italia per completare la sua formazione, aveva appreso la tecnica a puntinato e la introduceva in Inghilterra al suo ritorno a Londra. Raggiungeva il successo soprattutto in seguito all'incontro con Angelica Kauffamnn, grazie alle numerose incisioni tratte dai suoi disegni. Le sue stampe più celebri sono il *Cupido legato a un Albero*, la *Venere che presenta Elena a Paride* e *Il Giudizio di Paride*. Nelle collezioni si ritrovano, invece, l'*Antioco e Stratonica* della raccolta Gaudio, che aveva altresì l'*Edgar ed Elfrida* tratta da

[323] Longhi, 1830, p. 158.
[324] Ferrario, 1836, p. 208.
[325] *Dell'Incisione* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXI, 1831, p. 250, articolo di anonimo estensore
[326] Per una panoramica sui principali incisori inglesi, con notizie sulla loro vita e principali opere, si veda Milesi, 2003.
[327] Ferrario, 1817-1834, VIII.
[328] *Ivi*, p. 198.

un'opera di Kauffmann e *Re Giovanni che firma la Magna Carta* da Mortimer possedute, queste due ultime, anche dal marchese Manfredini[329].

William Woollett era particolarmente amato, si era distinto nell'incisione di riproduzione più di altri incisori coevi e lo avevano portato al successo *Il Tempio di Apollo* e soprattutto la *Niobe e i suoi Figli*. Era riuscito a eccellere nell'acquaforte, nel bulino e nella puntasecca, passando da una tecnica all'altra con grande maestria. Manfredini e Gaudio avevano diverse prove, tra le incisioni più ricercate sicuramente c'erano i suoi paesi tratti da Wilson e da Lorrain, Milizia lo diceva, infatti, «eccellente ne' paesaggi»[330] e alcune prove erano state scelte da Gaudio, come è stato detto in precedenza. Anche i soggetti storici dell'inglese erano apprezzati[331] e in particolare tutti e tre i collezionisti avevano voluto nella propria collezione la *Morte del Generale Wolfe*, il suo capolavoro. Acerbi scriveva che «quando comparve nel 1777 eccitò un entusiasmo universale, e sappiamo da autorità oculari, che a Parigi gli amatori dilettanti andarono a gara nell'acquistarsela, tal che fu comperata da molti al prezzo di 50 luigi d'oro»[332]. Richiesta era anche la *Battaglia di La Hogue* da un dipinto di Benjamin West che solo Piazza non aveva nella sua raccolta.

Del bulinista William Sharp era ritenuto un capolavoro *I Dottori della Chiesa* da Reni e si ricercavano in particolar modo la *Santa Cecilia* e l'*Ombra di Samuele*, quest'ultima presente nella raccolta Gaudio. Longhi aveva inserito nel suo *Prospetto* ben sette prove dell'inglese, lo riteneva valente nei soggetti storici ma ancor più nel ritratto, come in quello del *Dottor Hunter* da Reynolds. Robert Strange aveva incantato gli amatori con la *Venere* di Tiziano eseguita durante il suo soggiorno a Firenze negli anni Sessanta del Settecento[333] e la *Danae* sempre da Tiziano, grazie soprattutto all'incredibile resa delle carni «che ci sembra di vedere gli originali stessi»[334]. Longhi amava l'inglese, riteneva fosse stato l'unico a saper rendere e tradurre le opere di Vecellio e lo diceva superiore ad Audran e a Edelinck come incisore di storia.

Valentine Green, formatosi come bulinista e in seguito specializzatosi nel mezzotinto, era stato nominato incisore di corte nel 1773 grazie alla sua opera *Regolo che ritorna a Cartagine* tratta da Benjamin West. Era celebre anche come ritrattista, nota è la sua galleria di ritratti da Reynolds, ma nessuna sua stampa si trovava nelle raccolte padovane.

---

[329] L'*Edgar ed Elfrida* era stata terminata da William Sharp, il *Re Giovanni che firma la Magna Carta* da Bartolozzi: Ryland vi stava lavorando prima della sua esecuzione al patibolo, in seguito alla condanna per falsificazione di banconote.
[330] Milizia, 1797, II, p. 29.
[331] Milizia non era d'accordo, scriveva che «il suo stile nella storia non è degno d'imitazione» (*ibidem*).
[332] Acerbi, 1821, p. 215.
[333] Coco, 2014, pp. 86-105.
[334] *Dell'Incisione* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXI, 1831, p. 251, articolo di anonimo estensore.

Richard Earlom invece era più apprezzato, soprattutto da Manfredini che aveva quattro prove: *Il maestro di musica*, *La zingarella*, *La Reale Accademia delle Arti* e *La maga*. Earlom era stato tra i primi in Inghilterra a servirsi del mezzotinto per scene di genere, paesaggi e nature morte; si era specializzato poi nell'acquaforte e nel puntinato. Grazie alla collaborazione con l'editore John Boydell[335] Earlom pubblicava in tre volumi tra il 1777 e il 1810 le celebri tavole eseguite all'acquaforte e mezzotinto tratte dalle opere di Lorrain.

Altro incisore molto apprezzato era John Dixon, l'irlandese incideva soprattutto a mezzotinto e tra le sue produzioni era apprezzata la particolare stampa raffigurante la *Tigre* tratta da Stubbs, che era presente in tutte e tre le collezioni padovane.

È opportuno fare una considerazione a parte per quanto riguarda gli incisori contemporanei, in particolare quelli italiani. È emerso che Manfredini, più che Gaudio e Piazza, aveva dato spazio agli artisti contemporanei e a quelli emergenti nella sua raccolta. Si fa riferimento sia ai più celebri maestri che avevano operato sul finire del XVIII secolo, come Francesco Bartolozzi, Giovanni Volpato e Carlo Antonio Porporati, sia agli incisori che avevano raggiunto l'apice della loro carriera proprio nei primi decenni del secolo XIX. Si tratta essenzialmente di incisori di traduzione che avevano avuto particolare fortuna in quest'ultima grande stagione dell'arte incisoria. Gran parte delle stampe presenti nelle collezioni padovane, infatti, sono opere di traduzione dei principali capolavori pittorici: erano privilegiati i grandi maestri del Cinquecento come Raffaello, Leonardo, Correggio, Veronese, Tiziano e del Seicento come i Carracci, Reni, Domenichino e Guercino. L'incisione di traduzione, come è stato detto nel primo capitolo, aveva avuto massima diffusione soprattutto nel corso del Settecento; agli inizi del secolo successivo, in pieno clima Neoclassico, essa assumeva un ruolo di primo piano per quanto riguardava il recupero di pitture e sculture del passato conservate in gallerie pubbliche e private. Per quanto concerne l'Italia, si osserva quindi una certa continuità nella scelta di collezionare stampe di traduzione, tendenza che contraddistingueva le collezioni italiane fin dal Cinquecento[336]. Questo tipo di produzione era sostenuta da incisori che si erano distinti in questo genere e avevano raggiunto una notorietà senza eguali: Morghen e i suoi allievi Galgano Cipriani e Mauro Gandolfi; Pietro Bettelini, Longhi e i suoi allievi, tra i quali Pietro Anderloni e Giovita Garavaglia; Francesco Rosaspina, Luigi Sabatelli, Natale Schiavoni e Paolo Toschi. Questi incisori si erano adeguati alle esigenze del mercato e alle mode e si appoggiavano a mercanti e negozianti che erano aggiornati sui gusti del pubblico ed erano gli unici in grado di

[335] John Boydell era il più celebre editore inglese della seconda metà del Settecento. Era autore della *Shakespeare Gallery* composta da un centinaio di incisioni tratte da dipinti di argomento shakespeariano, eseguiti da pittori coevi e incise da artisti come Bartolozzi, Earlom, Niccolò Schiavonetti, John Browne, Thomas Burke, Sharp, Smith, Caroline Watson e molti altri (Milesi, 2003, p. 128).
[336] Bury, 1985, pp.12-26.

indirizzare la produzione incisoria e a soddisfare le richieste di amatori e collezionisti. Gli incisori, grazie all'attività e all'influenza degli editori, potevano contare su una certa continuità lavorativa: i Vallardi e i Bettalli a Milano, Giovan Battista Bodoni a Parma, i Bardi a Firenze commissionavano agli incisori specifici soggetti, in carte singole o in serie e principalmente stampe decorative e d'arredo, le quali dovevano necessariamente essere proposte in *pendants* per assicurare l'armonia e la simmetria nell'arredamento. Vi erano due modalità di riproduzione dei dipinti: da una parte si premeva affinché la traduzione fosse il più fedele possibile al modello originario; dall'altra, era sufficiente la riconoscibilità del modello e quindi erano consentite licenze e interpretazioni da parte dell'incisore. Spesso queste libertà in senso decorativo dei soggetti erano richieste dagli editori stessi in modo che i soggetti fossero maggiormente appetibili per gli acquirenti. La scelta del tipo di tecnica da utilizzare era funzionale all'esito che si voleva ottenere: il pittoricismo decorativo dell'acquaforte, l'esattezza del bulino e del "bel taglio", prediletto dagli incisori neoclassici per la regolarità e la nettezza del segno, gli effetti tonali ottenuti con la maniera punteggiata, ecc. Interessanti, a questo proposito, sono le parole di Francesco Rosaspina sulla pratica di riprodurre i dipinti, per l'incisore era fondamentale lo studio dal vero del modello pittorico, non era importante la tecnica utilizzata piuttosto che il disegno fosse condotto dall'incisore stesso per poter avere fin dal principio un rapporto stretto con l'opera:

> «Intorno poi al metodo di copiare un quadro mi sono fatto un altro principio, che ho trovato ottimo per esperienza ed è incidere sopra l'istesso originale, con il solo contorno che cerco di fare prima con la possibile esattezza, non imbarazzandomi punto il copiare a rovescio. Eccovi le ragioni di questo metodo. Prima il rame copiato immediatamente dall'originale è copia più legittima, laddove fatto sopra il disegno è copia di copia, poi il fare da me stesso il contorno mi mette in caso di non essere forestiero al mio quadro quando comincio a incidere, indi lavorando se arrivo ad un'espressione di testa per esempio difficile posso vederlo da vicino, impadronirmi per così dire delle forme, fare qualche segno in grande, in somma vederlo meglio che in un disegno ove per quanto esatto non può esservi il succo del maestro»[337].

La conoscenza e lo studio diretto dell'originale erano precetti insegnati in tutte le Accademie di disegno e incisione primo ottocentesche. Rosaspina disegnava direttamente ogni suo soggetto ma era frequente il ricorso a disegnatori specializzati, in alcuni casi perché l'incisore non poteva studiare direttamente l'opera da riprodurre. Tra i più celebri si ricordano Tommaso Minardi[338] che aveva servito Longhi per il suo *Giudizio Universale*, non portato a termine a causa della morte

[337] Francesco Rosaspina a V. Corazza, Napoli, 22 settembre 1790, citato da Pasini, 1995, pp. 56-57, conservato alla Biblioteca comunale A. Saffi di Forlì, collezioni Piancastelli, Sezione "Carte Romagna", busta 394/110.
[338] Sull'artista si veda Susinno, 1982; Sarti, 2010 [cons. online].

improvvisa, Teodoro Matteini[339] che aveva eseguito il disegno della *Cena* per Morghen, Michele Fanolli[340] di Cittadella, «potente disegnatore»[341], come lo descriveva Meneghelli.

In Italia, nei primi decenni dell'Ottocento, erano quattro i centri attorno ai quali era maggiormente concentrata la produzione incisoria ossia Milano, Venezia, Firenze e Bologna, città nelle quali erano attive quattro solide Accademie di Belle Arti. Esse erano istituzioni che avevano avuto origine nel Seicento ma che si erano consolidate nel corso del secolo successivo e avevano assunto un ruolo centrale nello scenario artistico e culturale primo ottocentesco. Per quanto riguarda l'insegnamento dell'incisione, oltre a formare i giovani artisti le Accademie dettavano gusti e tendenze e si ponevano a capo di grandi imprese editoriali, soprattutto le scuole milanese e fiorentina, rivolte alla riproduzione dei più grandi capolavori pittorici, di monumenti e di numerosi ritratti. A Milano la cattedra d'incisione era presieduta da Giuseppe Longhi, a Venezia da Galgano Cipriani, quella di Firenze poteva godere della direzione di Raffaello Morghen e Bologna usciva da un periodo di generale ristagno grazie all'attività di Francesco Rosaspina che diveniva professore di incisione all'Accademia Clementina nel 1789. Nelle Accademie era insegnato il disegno e i fondamentali della grafica, era previsto lo studio dei principali maestri dell'incisione come Audran, Edelinck, Masson, i maestri inglesi come Strange, Woollett, Sharp e ancora Bartolozzi, Wille, Balechou, Bervic e veniva assicurata un'educazione figurativa di alto livello. Ogni anno l'Accademia di Belle Arti bandiva un concorso a premi nel quale i partecipanti dovevano presentare un'incisione di riproduzione tratta da un celebre pittore a loro scelta[342].

Francesco Bartolozzi, "l'incisore delle grazie", come lo definiva Longhi, era molto richiesto tra XVIII e XIX secolo; diceva Longhi che non vi fosse «coltivatore ed amatore della calcografia, il quale non sia compreso da ammirazione per la quantità e qualità delle sue belle produzioni»[343]. È uno degli incisori più prolifichi[344], si era distinto soprattutto nelle stampe a granito o puntinato e le

---

[339] Sul pittore si veda Magani, 1993, pp. 431-459 e la monografia di Gori Bucci, 2006. Matteini, oltre alla *Cena*, aveva disegnato per Morghen *La Madonna del Sacco* e l'*Angelica e Medoro*. Aveva, inoltre, fornito il disegno del *Crocefisso* di Volpato, presente nella collezione Manfredini e *La Violante* di Galgano Cipriani.

[340] Fanolli era un abile disegnatore e pittore; dopo essersi distinto nel genere del ritratto, la sua grande abilità nel disegno lo portava a eccellere nella litografia, soprattutto di riproduzione, alla quale si dedicava a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, lavorando per la Litografia Galvani di Venezia ed eseguendo numerosi ritratti e illustrazioni per opuscoli di vario argomento. Sull'artista si veda Alberici, 1994, [cons. online].

[341] Meneghelli, 1830-1831, VI, p. 278.

[342] Per quanto riguarda i concorsi milanesi si veda Mazzocca, 1981, pp. 359-360. Un esempio di regolamento di un concorso si legge all'interno della *Biblioteca italiana* del 1822: il soggetto doveva derivare da un'opera di un buon autore che non era mai stata incisa in precedenza; venivano fornite le misure esatte della carta e venivano richieste al partecipante sei prove avanti lettera con allegato un attestato che dischiarava che l'incisione non era stata pubblicata prima del concorso. Il premio del vincitore era una medaglia d'oro del valore di trenta zecchini («Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», XXVII, 1822, p. 135).

[343] Longhi, 1830, p. 203.

[344] In realtà non tutte le incisioni che portano il nome di Bartolozzi sono opera sua, spesso l'incisore accettava di inserire il proprio nome in una stampa di un altro artista in cambio di una contribuzione calcolata sulla base del valore dell'opera.

sue incisioni erano molto ricercate dagli amatori: esse rappresentavano una lettura del tutto personale dei dipinti dei più celebri pittori ed era ammirato per la sua capacità di rendere ogni soggetto con la tecnica più adeguata che la calcografia offriva[345]. Marsand affermava che le stampe di Bartolozzi «formeranno sempre la delizia degli amatori, direi quasi il fiore de' lor gabinetti, fino a tanto che vi saranno occhi al mondo, che possano gustarle»[346]; Meneghelli scriveva che l'artista era da celebrare per la grazia delle sue incisioni e le sue stampe a granito erano una «vera delizia degli occhi»[347]. Bartolozzi aveva tradotto numerose stampe dai Carracci, Reni, Guercino e da artisti contemporanei come Giovanni Battista Cipriani, Angelica Kauffmann[348] e Reynolds. Delle numerosissime incisioni di Bartolozzi i collezionisti aspiravano ad avere in particolare la *Clizia*[349] tratta da Annibale Carracci, realizzata dal dipinto della collezione di John Strange nel 1772. La *Clizia* aveva un particolare formato a ovale e Marsand lamentava l'assenza di un'opera della stessa forma che potesse fungere da *pendant* per realizzare la giusta simmetria all'interno di un gabinetto di stampe. Il professore informava che i Bettalli a Milano «appagheranno quanto prima questo general desiderio»[350] perché avevano commissionato a Gandolfi l'intaglio della *Venere che istruisce Amore* di Pelagio Palagi, che aveva la stessa forma della *Clizia*. Le opere di Bartolozzi erano utilizzate anche in Inghilterra tipicamente come *furniture prints*, ossia stampe da arredo per decorare gli interni delle dimore e il mercato era quindi molto ricco delle sue prove. Gaudio possedeva un esemplare della *Clizia* ma dell'incisore, nel primo Ottocento, era ricercata specialmente *La morte di Lord Chatam*, celebre stampa e vero capolavoro nel genere del ritratto, anche se Ferrario scriveva che in Inghilterra e fuori questa stampa non aveva superato la fama delle due opere di argomento storico di Woollett. Piazza aveva accolto nella sua collezione questo capolavoro, invece Gaudio aveva scelto l'*Adultera dinanzi a Gesù Cristo* da Agostino Carracci, *La Madonna del silenzio* da Annibale Carracci, *La Circoncisione* da Guercino. Manfredini aveva diciassette prove di Bartolozzi, tra cui le sopracitate e molte altre tratte dalle opere di Cipriani, che era l'artista più tradotto dall'incisore. Dal carteggio di Marsand con i fratelli Vallardi è emerso che anche l'abate amava moltissimo Bartolozzi. Era proprietario, infatti, di una raccolta "bartolozziana" e si legge in più lettere che Marsand era in attesa di nuove incisioni dell'artista: «Raccomando al carissimo Giuseppe quei Bartolozzi, che mi promise»[351]; e ancora: «Chi sa che frà non molto non

[345] Jatta, 1995, pp. 9-10. Oltre al catalogo di Jatta si veda su Bartolozzi Borea, 2009, I, pp. 533-538.
[346] Marsand, 1823, p. 24.
[347] Meneghelli, 1842, p. 98.
[348] Sull'artista e il rapporto con gli incisori si veda Sander, 1998.
[349] La *Clizia* era un'opera molto importante, in alcuni ritratti incisi di Bartolozzi l'artista era colto proprio mentre incideva questa stampa, come si vede nel ritratto realizzato da Rados (Jatta, 1995, p. 131).
[350] Marsand, 1823, p. 25.
[351] Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova 27 settembre 1808, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 5, si veda l'*Appendice*.

mi mandiate dei Bartolozzi!»[352]; anche a Bettalli si raccomandava per avere nuove prove e chiedeva notizie a proposito della sua serie: «cosa potete dirmi rapporto alla mia collezione Bartolozziana?»[353]. Vallardi nel manuale del 1843 informava dell'esistenza di due collezioni coeve delle incisioni di Bartolozzi e citava per l'appunto quella dell'abate: «Di questo artista esiste una collezione in Vienna nel Gab. Del fu sig. di Vander Null. Non ne sappiamo il numero dei pezzi, ma si sa esservene una quantità di duplicati avanti lettere e con lettere. Ne esiste un'altra di circa 1700 pezzi, riunita dal sig. abate Marsand di Venezia»[354].

Giovanni Volpato[355], allievo di Bartolozzi, era celebre soprattutto per la serie di otto stampe tratte dalle Stanze Vaticane, a eccezione dell'ultima che era opera di Morghen: «furono miniate, imitando coi colori gli originali: queste incisioni combinate colla pittura produssero il più grande effetto, e poste sotto cristalli offrono la più nobile decorazione di una sala»[356]. Ferrario notava che Longhi aveva tralasciato di menzionare anche un'altra incisione ricercata dagli amatori ossia l'*Aurora* da Guercino che nelle gallerie veniva comunemente posta in confronto con quella eseguita da Morghen, tratta da Reni. Gaudio, come constatava Ferrario, non aveva nessuna incisione di Volpato, invece Manfredini aveva quattro prove: *La Scuola d'Atene* e *L'incendio di Borgo* da Raffaello, *Il martirio di S. Andrea* e la *Crocifissione*, da Reni. Solamente Piazza possedeva l'*Aurora.*

Il massimo rappresentante della stampa di traduzione era certamente il miglior allievo di Volpato, ossia Raffaello Morghen[357]. Scriveva Manfredini a de Lazara a proposito dell'arrivo dell'incisore a Firenze: «Avremo Morghen, Denaro, Commercio, affluenza di Forestieri e Persone di merito d'ogni paese»[358]. Napoletano di origine, aveva raggiunto la fama e il favore dei contemporanei a Firenze dove era diventato titolare della cattedra di incisione dell'Accademia di Belle Arti nel 1803. Si era distinto nello scenario artistico primo ottocentesco, la sua tecnica era elogiata da esperti e conoscitori[359] e le sue opere erano richieste smaniosamente da collezionisti e amatori. La *Giurisprudenza*, «una delle opere più eccellenti del nostro celebre intagliatore, ed i

[352] Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova 22 novembre 1808, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n.6, si veda l'*Appendice*.
[353] Antonio Marsand a Giuseppe Bettalli, Padova 25 agosto 1809, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 8, si veda l'*Appendice*.
[354] Vallardi, 1843, p. 25.
[355] Si veda Marini, 1988. Sull'incisore si veda anche Borea, 2009, I, pp. 514-521.
[356] Ferrario, 1836, p. 369.
[357] Su Morghen non vi sono monografie, si veda Crespi, 2010. Interessante è il contributo di Vedovato sulla figura del Morghen e sul suo ruolo di incisore di traduzione a Firenze, 2010-2011, I, pp. 95-108.
[358] Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Pisa, 29 dicembre 1792, lettera citata da Vedovato, 2010-2011, I, p. 98, conservata alla Getty Research Library, Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370.
[359] Sia Ferrario che Neumayr si soffermavano nei lori scritti sulla figura di Morghen che veniva elogiato come colui che «avrebbe condotto a perfezione l'arte dell'intaglio» (Ferrario, 1836, p. 217).

conoscitori ne la terranno sempre in altissimo pregio»[360], era particolarmente apprezzata, esistevano pochissime prove avanti lettere e una faceva parte della raccolta di Gaudio. L'*Aurora* era ritenuta una stampa bellissima, diceva Ferrario che essa «basterebbe sola ad assicurare al suo nome l'immortalità, ed ecco il perché fu ed è tanto avidamente ricercata»[361]. Le belle prove di questa stampa erano rare perché il rame era stato ritoccato da un allievo con uno stile diverso dal maestro; erano state tirate all'incirca cento prove con le lettere, poi erano state aggiunte al margine le parole *In Aedibus Rospigliosis*, quindi le incisioni che non avevano questa aggiunta erano quelle più preziose. Gaudio e Manfredini possedevano entrambi una prova dell'*Aurora* avanti lettera. Palmerini, allievo di Morghen e compilatore del catalogo delle sue opere, diceva che le prove avanti l'*Aedibus* erano ancor più rare di quelle avanti lettere ma che rare erano diventate ormai anche le prove con l'*Aedibus* eseguite prima del ritocco del rame. Altri capolavori ricercati dai collezionisti erano il *Ritratto del generale Moncada a cavallo* e *La Madonna col Bambino* tratta da Tiziano. Quest'ultima era l'incisione più rara di Morghen, ne erano state stampate pochissime prove, il rame non era mai stato pubblicato e non si sapeva dove fosse finito. Nella *Biblioteca Italiana* del 1831 si diceva fosse una delle sue opere più belle: «in essa tu ravvisi la varietà e la degradazione delle tinte, il sugo e la verità delle carni, la trasparenza della pelle in fine l'idea del colorito, nel quale Tiziano non ebbe competitori»[362]. L'opera più elogiata, celebrata e ricercata era la *Cena* da Leonardo. L'Accademia Reale di Belle Arti di Londra aveva dichiarato che essa fosse il capo d'opera dell'arte incisoria, si trattava di una stampa «ricercatissima e preziosa in ogni parte d'Europa»[363]. Le prove migliori, con le lettere, erano avanti una virgola dopo il *vobis*: di queste erano state tirate cinquecento prove; dopo l'inserimento della virgola ne erano state stampate un centinaio e in seguito la virgola era stata nuovamente tolta. Infine, anche la *Trasfigurazione* da Raffaello era una tra le stampe di Morghen più ammirate. Piazza aveva la *Cena*, *Il Cavallo ossia il ritratto del generale Moncada*, l'*Apollo* di Mengs senza la foglia, il *Precursore Battista*, l'*Aurora*, la *Vergine con Bambino* da Rubens, *l'Angelica e Medoro* di Matteini, la *Danza delle Ore* e l'*Offerta degli angeli* da Poussin. Manfredini aveva moltissime prove dell'incisore. Il marchese e l'incisore avevano stretto una forte amicizia fin dal 1784: «Il Morghen gli era sopra tutti carissimo; e ben a ragione, chè saggiamente previde come col volgere degli anni e cogli artefici del suo prodigioso bulino avrebbe vinti di gran lunga tutti gl'intagliatori di quella stagione»[364]; in più occasioni l'incisore aveva donato o dedicato le sue incisioni al marchese. Morghen conosceva bene anche

[360] *Ibidem*.
[361] *Ivi*, p. 219.
[362] *Dell'Incisione* in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», LXI, 1831, p. 251, articolo di anonimo estensore.
[363] Ferrario, 1836, p. 230.
[364] Meneghelli, 1834, p. 18

Marsand per il quale aveva eseguito il *Ritratto di Laura* per l'edizione delle *Rime* dell'abate. Un'altra opera del napoletano era il *Ritratto di Napoleone Bonaparte* eseguito nel 1804 da un disegno di Stefano Tonelli, Marsand ne aveva acquistato una prova dai Vallardi, per la quale richiedeva una cornice dorata[365].

Giuseppe Longhi[366] era uno dei principali rappresentanti dell'incisione neoclassica di traduzione. Dal 1798 era professore di incisione all'Accademia di Brera[367], cattedra che manteneva per circa trent'anni; presso di lui si erano formati molti valenti incisori come Paolo Caronni, Giovita Garavaglia, Pietro Anderloni. Era tenuto in alta considerazione dai suoi contemporanei, sia per la perfezione tecnica delle sue incisioni, sia per le sue qualità come insegnante. Si legge all'interno della *Biblioteca italiana*: «Questo artista non ha chi lo superi nella forza e spirito del sentimento, nel gusto ed intelligenza del tocco, nella succosa morbidezza delle carnagioni, e nella varietà e perizia delle tinte e del chiaro-scuro»[368]. Insieme a Francesco e Giuseppe Rosaspina, Giuseppe Bisi e Giovanni Benaglia aveva partecipato all'edizione dei *Fasti Napoleonici* eseguendo sei dei trentacinque rami[369]. Tra le sue incisioni più celebri si ricordano la *Maddalena* da Correggio del 1810, lo *Sposalizio della Vergine*, la *Madonna di san Sisto* da Raffaello. Manfredini di Longhi aveva solamente la *Visione di Ezechiele* di Raffaello. Ferrario citava tra le sue opere più belle il *Ritratto di Napoleone*, grazie alla quale otteneva la carica di professore di incisione e il suo lavoro più importante, a detta di Ferrario, era lo *Sposalizio della Vergine* da Raffaello da porre in *pendant* con la *Trasfigurazione* di Morghen, e la *Galatea* di Albani. L'artista aveva partecipato anche alle imprese editoriali di Bettoni realizzando il *Ritratto di Napoleone*, il *Ritratto di Michelangelo*, il *Ritratto di Dandolo*. Tra le sue numerose incisioni Ferrario sceglieva per una scelta galleria di stampe lo *Sposalizio della Vergine*, la *Maddalena*, la *Visione di Ezechiele*, la *Madonna del lago*, la *Sacra famiglia* da Raffaello, i ritratti di Michelangelo, di George Washington e del Principe Eugenio.

Galgano Cipriani[370] era un allievo di Morghen; Ferrario informava che moltissime sue opere portavano la dedica a Manfredini o erano state «presentate al medesimo con uno speciale

---

[365] Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova 12 marzo 1811, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 10, si veda l'*Appendice*.

[366] Su Longhi incisore e professore si veda il contributo di Bertinelli e Fragonara, 1996, pp. 127-193; Crespi, 1999 e il recente catalogo della mostra tenutasi a Monza, a cura di Crespi, 2010.

[367] La cattedra di incisione all'Accademia di Brera era stata creata nel 1789.

[368] Acerbi, 1818, p. XXV.

[369] Cinque rami rappresentano la *Battaglia di Marengo*, il sesto rappresenta il *Tempo con le Parche*. I *Fasti Napoleonici* riprendono in incisione, all'acquaforte e bulino, l'opera di Andrea Appiani realizzata tra il 1803 e il 1807 nella Sala delle cariatidi di Palazzo reale, andata perduta. Sull'argomento si veda Tittoni, 1986; Bairati, 1997, pp. 12-34.

[370] Sull'incisore non ci sono studi monografici; si veda Neumayr, 1833(b), pp. 10-13; Ferrario, 1836, pp. 90-91. In Campori (1866) si trovano due lettere scambiate tra Galgani e il maestro Morghen, lettera del 20 febbraio 1800, n. CCCCVI e del 6 maggio 1809, n.CCCCVII, pp. 397-399.

indirizzo»[371] e nonostante Longhi citasse nella sua opera la *Visione di Ezechiele*, Ferrario riteneva fossero più celebri il *San Pietro e san Paolo*, *Il genio della pace* e il *Ritratto di Mireweld*. Era l'incisore prediletto di Manfredini, il marchese possedeva più di dieci prove di Cipriani in esemplari unici[372]; a proposito del *Genio della pace* scriveva a Puccini: «Ciprianino mi vuol dedicare il Rame del mio Le Sueur[373], lo che gradisco assai»[374].

Mauro Gandolfi[375], cresciuto professionalmente presso Bervic a Parigi e poi Longhi a Milano, era apprezzato soprattutto per l'*Amorino dormiente* del 1820 che, come si è visto, era stato commissionato dai Bettalli come contraltare della *Clizia* di Bartolozzi[376]. Questa incisione aveva fortemente colpito gli amatori e lo si apprende dal giudizio dato all'opera all'interno della *Biblioteca italiana* del 1821: «L'Amore che nella Clizia fa parte del capo d'opera del famoso Bartolozzi si era fin qui creduto inarrivabile; ma vediamo oggi con piacere che eravamo tratti in inganno. L'*Amore dormiente* del Gandolfi non la cede in nulla a quello del Bartolozzi. Invenzione, disegno, intaglio, tutto par diretto da Amore medesimo; tanto questo lavoro soddisfa ed alletta l'occhio dell'osservatore»[377]. Altra opera celebre e vero capolavoro era il *San Girolamo* di Correggio[378]; entrambe le prove sono presenti nella collezione di Manfredini.

I più valenti allievi di Longhi erano stati Anderloni, Caronni e Garavaglia. Pietro Anderloni[379] succedeva al maestro sulla cattedra a Brera. Aveva vinto il concorso all'Accademia nel 1811 con la *Madonna del Prato*, nel 1818 con *Mosè che difende le ragazze*, stampe entrambe presenti nella raccolta di Manfredini. Anche l'*Adultera* da Tiziano era considerata un'eccellente prova dell'artista, datata 1818 da Ferrario ma in realtà eseguita nel 1821. Beretta faceva osservare come Ferrario sostenesse, erroneamente, che lo stesso soggetto inciso da Antonio Conte fosse superiore nel disegno a quello di Anderloni, pur avendo Conte inciso su disegno di Anderloni stesso. L'incisore aveva realizzato anche due medaglie abbinate con il profilo, entro un tondo, di

---

[371] Ferrario, 1836, p. 90.
[372] Sulle incisioni di Cipriani della collezione Manfredini si veda in particolare Vedovato, 2010-2011, II, nn. 235-246, pp. 412-425.
[373] Il marchese possedeva il quadro di Le Sueur con il *Sacrificio a Giunone* conservato al Seminario Patriarcale di Venezia.
[374] Federico Manfredini a Tommaso Puccini, Messina, 10 luglio 1800, lettera citata da Vedovato, 2010-2011, I, p. 175, conservata nella Biblioteca Civica Forteguerri, Pistoia, *Carte Puccini*, *Cassetta V*, *n. 4*.
[375] Cazort, 1987, pp. 32-33. Sull'incisore si veda anche Gozzi, 2002.
[376] Scriveva Ferrario (1836, p. 145): «La mia prova è avanti lettere e in carta della China, e fa riscontro nella mia galleria alla *Clizia* di Bartolozzi».
[377] Acerbi, 1821, p. 222.
[378] Acerbi lodava Gandolfi a proposito di quest'opera, per aver rifiutato le offerte avanzategli dai «negozianti speculatori e i soliti artifizj delle associazioni, ond'essere sciolto da ogni vincolo inceppante, e non incorrere nell'immodesto costume di stabilire il prezzo a un lavoro prima che gli sia dato principio, quasichè valesse un tesoro negl'incisori la sola promessa di fare» (Acerbi, 1821, p. 224).
[379] Su Anderloni si veda Ferrario, 1836, pp. 3-9; Anderloni, 1903; Servolini, 1955, pp. 47 e 50; Musiari, 1996, pp. 72-107; Crespi, 1999, pp. 101-103; *id.*, 2010, p. 30.

Canova e di Longhi, destinato quest'ultimo alla biografia del maestro che Longhena stava scrivendo.

Paolo Caronni[380] aveva vinto il premio dell'Accademia nel 1812 con *Venere che allatta Amore* di Parmigianino. Scrive Crespi che le sue incisioni, molte di grande formato, avevano avuto grande diffusione soprattutto per l'eleganza e raffinatezza delle immagini, Caronni , infatti, era superiore a molti altri incisori coevi per la qualità del disegno[381].

Giovita Garavaglia[382], valentissimo disegnatore, aveva vinto due premi all'Accademia, nel 1813 con l'*Erodiade* da Luino Luini e nel 1817 con la *Sacra famiglia con l'agnello* di Raffaello, che erano considerate le sue opere più celebri. L'incisore lavorava a Milano soprattutto su commissione degli stampatori come i Vallardi e gli Artaria o i Bardi di Firenze. Ferrario riservava molto spazio all'incisore nella sua opera ma non si riscontrava lo stesso favore da parte dei collezionisti padovani; solo Manfredini possedeva una sua prova, ossia *Il ritratto dell'arciduchessa d'Austria Maria.* Garavaglia era autore anche della miglior riproduzione fatta della *Madonna della seggiola* dell'urbinate, realizzata su disegno di Samuele Jesi. Nel 1833 era stato nominato successore di Morghen alla cattedra di insegnamento a Firenze.

Di Bettelini[383], discepolo di Gandolfi, celebri erano la *Maddalena* e la *Madonna col Bambino* da Tiziano. Per gli Artaria aveva eseguito *La Madonna col Devoto* tratta da Correggio; Ferrario le aveva tutte e tre, Manfredini aveva acquistato il *Teseo e il Centauro* da Canova, invece Piazza aveva un piccolo ritratto di Canova.

Francesco Rosaspina[384] si era distinto per il suo ritratto di Raimondi eseguito per la serie dei sessanta uomini illustri di Bettoni. Inoltre, aveva pubblicato il volume con le incisioni della Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna realizzato tra il 1818 e il 1830 con il contributo del fratello Giuseppe e dei migliori allievi della sua scuola. Tra le incisioni più ricercate c'erano l'*Amore saettante*, il *San Francesco* da Domenichino e la *Danza degli amorini*, che sia Manfredini che Piazza avevano. Diverse grandi imprese a Parma lo avevano reso celebre: il *San Giovanni* del Correggio, la *Deposizione*, gli affreschi della *Camera della Badessa* del convento di San Paolo e in seguito tutte le pitture di Correggio[385]. Con la *Maddalena* vinceva nel 1790 il primo Premio Curlandese d'incisione.

---

[380] Si veda Alberici, 1977, [cons. online]; Crespi, 2010, pp. 31-33.
[381] Crespi, 2010, p. 33.
[382] Sull'incisore si veda Zatti, 1993, pp. 185-195; Crespi, 1999, pp. 122-125; id., 2010, p. 34.
[383] Sull'incisore sono scarse le fonti bibliografiche e non ci sono studi recenti. Si veda Ferrario, 1836, pp. 52-53; *Biografia degli artisti[…]*, 1852, p. 100; Le Blanc, 1854, I, p. 327.
[384] Si veda Bernucci, Pasini 1995.
[385] Sulla foruna di Correggio nella stampe di riproduzione si veda Mussini, 1995.

Di Sabatelli[386] sono scarse le notizie date da Ferrario il quale informava che il marchese aveva due prove dell'incisore, ossia *I giocatori francesi* e *La peste di Firenze* del 1802. Incisore toscano nato nel 1772 era particolarmente amato da Puccini per i suoi disegni e le sue incisioni[387], Puccini stesso possedeva una ricca raccolta di disegni dell'artista confluita per intero nelle collezioni del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi. Il suo capolavoro era l'acquaforte rappresentante *La peste di Firenze*, disegno di invenzione di Sabatelli rappresentante la peste che colpì Firenze nel 1348 narrata da Boccaccio nel *Decamerone*. Oltre a questo rame celebri erano anche le tre battaglie all'acquaforte, ossia *La battaglia delle Termopili*, *La battaglia di Platea* e *La Battaglia di Salamina*[388].

Paolo Toschi[389] era uno dei più apprezzati incisori ottocenteschi in Italia e in Europa e aveva raggiunto un «posto onorevole tra gli incisori di storia»[390]. Formatosi a Parigi con Bervic, era divenuto poi direttore dell'Accademia di Belle Arti di Parma a partire dal 1819. Si era distinto anche nei ritratti e il suo capolavoro in questo genere era il *Ritratto di Colbert*; esso insieme a *Il ritratto di Vincenzo Mistrali*, *Il ritratto di Neipperg* e *Il ritratto di Vittorio Alfieri*, eseguito quet'ultimo con la collaborazione di Antonio Isac, erano le opere di Toschi che Manfredini aveva nella sua raccolta. L'incisione più ammirata, «la stampa più pregevole che Toschi abbia incisa, la stampa che ha *sorpreso* i dotti amatori, che *sorpassò d'assai la più bella del bulino europeo* è *Lo Spasimo di Sicilia*»[391] da Raffaello, pubblicata nel 1832 dopo un lungo studio condotto sul disegno. Toschi aveva potuto vedere il dipinto a Parigi, in seguito al sua trasferimento al Louvre[392].

Se, come verrà detto in seguito, i collezionisti padovani non avevano dato spazio nelle loro raccolte agli incisori veneti del Settecento, si osserva come, invece, qualche incisore veneto contemporaneo venisse apprezzato, in particolare da Manfredini. Si fa riferimento a Natale Schiavoni, Pietro Bonato, Giovanni Folo, Pietro Fontana e Gaetano Bosa.

Di Natale Schiavoni[393], pittore e incisore allievo di Morghen, poche erano le incisioni menzionate. Manfredini aveva l'*Assunzione della Vergine*[394] da Tiziano che non si trovava più reperibile in commercio, e allo stesso modo Piazza. L'*Assunta* rappresentava il capolavoro

[386] Sull'incisore Paolozzi Strozzi, 1978.
[387] Del Bravo, 1978, pp. 7-8.
[388] A queste tre battaglie se ne aggiunge una quarta, *La battaglia di Maratona*, disegnata ma non incisa dal Sabatelli.
[389] Borea, 2009, I, pp. 575-577.
[390] Ferrario, 1836, p. 345.
[391] *Ivi*, pp. 345-346.
[392] Il quadro è stato poi riportato al Prado.
[393] Sull'incisore si veda in particolare Nave, 2008.
[394] Del dipinto di Tiziano rinvenuto e restaurato proprio in quegli anni, Schiavoni aveva eseguito una piccola copia a olio e, in seguito, a bulino. Lo zar Alessandro che si trovava a Venezia nel 1822, dopo aver visto le due riproduzioni e colpito dalla bravura dell'artista sia in qualità di pittore che di incisore, decise di acquistare entrambe le opere. Schiavoni, quindi, inserì, nell'incisione la dedica allo zar (Nave, 2008, pp.139).

dell'artista e aveva avuto un grande successo commerciale. Schiavoni si era distinto nella sua città natale, Chioggia, a Venezia e a Trieste specialmente come ritrattista miniatore; una volta trasferitosi a Milano era divenuto celebre per le sue incisioni, come la *Deposizione* da Tiziano, la *Maddalena penitente* di Canova e la testa di *Elena*, anch'essa opera dello scultore. Le stampe più celebri rimangono le riproduzioni delle opere tizianesche che gli avevano consentito di imporsi come massimo interprete dell'opera del pittore in epoca romantica[395]. Tra i numerosi ritratti a olio e a bulino che realizzò si ricordano quello del marchese Manfredini e dell'abate Meneghelli[396].

Pietro Bonato[397] era stato allievo di Volpato e di Morghen. Il marchese aveva *Il monumento della principessa Maria Cristina d'Austria* eseguita a bulino e il *Teseo ed il Centauro* da Canova. Bonato, Pietro e Giovanni Folo, e altri due incisori veneti, ossia Luigi Cunego e Domenico Del Frate, erano gli incisori scelti da Canova per tradurre in incisione le sue sculture[398].

Giovanni Folo[399] aveva studiato presso Volpato a Roma e cercò di imitare il bulino di Morghen. Il marchese aveva *Il martirio di sant'Andrea* che l'artista aveva tratto da un dipinto di Domenichino e l'*Ercole che scaglia Lica nel mare*, del quale aveva anche una prova realizzata da Pietro Fontana che era considerata una delle sue opere più belle[400]. Anche Piazza possedeva un'opera di Fontana, ossia *Venere e Adone* da Canova e la testa della Venere Medicea. Nato a Bassano come Folo, anch'egli si era trasferito a Roma per studiare a fianco di Morghen e aveva partecipato alla realizzazione della *Schola Italica Picturae* di Hamilton. Di Gaetano Bosa[401], nato a Verona, il marchese aveva un esemplare a lui dedicato, con rappresentata *La Vergine con il Bambino* da Ludovico Carracci.

Francesco Rainaldi[402] nacque a Roma dove si formò presso Morghen. Era elogiato da Neumayr il quale scriveva: «Pieno di vigore e bellissimo è il suo bulino. Le figure ed i paesaggi sono nelle sue stampe maestrevolmente trattati, e in perfezione nulla cedono al complesso i ben gittati panneggiamenti»[403]. Rainaldi inciso a sua volta due rinomate opere del maestro ossia l'*Aurora* e la *Cena*; l'avvocato Piazza possedeva la *Diana e Atteone* tratta dall'Albani, il marchese

---

[395] Nave, 2008, pp. 125-177. L'artista era anche collezionista, aveva acquistato la raccolta dell'abate Bottari e aveva formato nella sua abitazione a Venezia una galleria ammirata e conosciuta.
[396] I ritratti si trovano inseriti l'uno a principio del quarto libro del catalogo della collezione Manfredini: «Stampa, distinta e rarissima per non essere in commercio» (Neumayr, 1833, b), p. 5); l'altro all'inizio dell'opera di Meneghelli del 1830-1831, I.
[397] Si veda Nagler, *K.L.*, I, p. 247.
[398] Bernini Pezzini, Fiorani, 1993; Honour, 2003, pp. 413-465. Canova è stato il primo a pubblicare e divulgare in maniera sistematica e regolare le incisioni delle sue sculture.
[399] Si veda Leone, 1997, XLVIII, pp. 573-579.
[400] Su Fontana si veda Marini(a), 1997 [cons. online].
[401] Non ci sono fonti bibliografiche recenti sull'artista. Si veda Neumayr(b), 1833, p. 9; Ferrario, 1836, p. 62; *Biografia degli artisti[…]*, 1852, p. 128.
[402] Su Rainaldi sono scarsissime le fonti bibliografiche: si veda Neumayr(b), 1833, p. 19-20; Ferrario, 1836, p. 284; *Biografia degli artisti[…]*, 1852, p. 839.
[403] Neumayr(b), 1833, p. 19.

aveva la sua opera più celebre ossia *Cefalo e Procrii* che traduce il dipinto di Pietro Benvenuti, pittore amato da Manfredini, che fa parte della collezione del marchese conservata al Seminario Patriarcale di Venezia.

Scriveva Neumayr di un altro allievo di Morghen, Antonio Perfetti: «Imita il vero spirito dell'originale, si distingue nel disegno e fa uso del bulino con maestria e con finezza. Nelle sue stampe nulla manca perché sieno nitide, belle, piene di gusto, e di genio e di fuoco»[404]. Dell'incisore il marchese aveva due prove, di cui una con la dedica, di *La presentazione al Tempio* tratta da dipinto di Fra Bartolomeo; con questa incisione Perfetti vinceva il concorso all'Accademia nel 1825. Nel 1832 l'artista prendeva il posto di professore di Morghen alla cattedra di incisione, alla quale presiederà per trentasette anni.

Infine Piazza aveva due Veneri eseguite a granito di Angelo Zaffonato, l'una dormiente da Annibale Carracci, l'altra di Tiziano.

Interessante è porre in evidenza i grandi incisori assenti in queste raccolte. È emerso dall'analisi delle collezioni padovane che non sussisteva un particolare interesse nei confronti dei maggiori artisti veneti settecenteschi. Le opere realizzate durante la ricca stagione dei vedutisti veneziani non comparivano in nessuna delle tre collezioni, così come non ve ne erano nella collezione Malaspina; Rosmini aveva quattro acqueforti di Bellotto, ma questa rappresenta una piccola eccezione. La produzione incisoria veneta era stata molto ricca nel corso del Settecento, soprattutto a Venezia. A partire dai primi vedutisti come Luca Carlevarijs e Domenico Lovisa, autore di *Il Gran Teatro di Venezia*[405], passando per Giambattista Piazzetta, Sebastiano Ricci, Marco Ricci; i grandi acquafortisti come Antonio Visentini, Michele Marieschi, Antonio Canal, Bernardo Bellotto, Giambattista Piranesi e i Tiepolo. Giambattista era stato molto apprezzato nel Settecento, Mariette possedeva una ricca raccolta di tutti e tre gli incisori che era stata messa all'asta a Parigi nel 1775 ed era stata acquistata dal Cabinet du Roy, per passare successivamente alla Bibliothèque Nationale di Parigi. La ricca produzione incisoria settecentesca comprendeva anche le stampe rappresentanti interni e scene di genere tipiche di Pietro Longhi, i ritratti di Alessandro Longhi, le rappresentazioni delle *Arti che vanno per via nella città di Venezia* di Gaetano Zompini, amato in particolar modo da Cicognara e Francesco Zuccarelli. A chiudere le file dei principali incisori veneti del Settecento vi erano Canaletto, Francesco Guardi, Gianfrancesco Costa, Giambattista Brustolon e Marco Sebastiano Giampiccoli.

[404] *Ibidem*. Si veda anche Ferrario, 1836, p. 256; Servolini, 1955, p. 629.
[405] Sull'opera e su una panoramica degli incisori veneti del Settecento si veda Succi, 2013, I, pp. 68-107.

Dalle lettere scambiate con i Vallardi si apprende che l'abate Marsand collezionava anche opere di Canaletto e di Guardi oltre alle incisioni di Francesco Zuccarelli[406] e interessante è anche la notizia che si legge in una lettera di George A. Simonson del 1902 diretta ad Augusto Gaudio a proposito di una collezione di trentasei disegni di Guardi appartenuta alla famiglia Gaudio sicuramente nel 1855[407]. I Tiepolo[408] non erano tra gli artisti più ricercati, almeno per tutto il corso del XIX secolo, ma se lo sguardo si sposta su altre collezioni, come quella di Canova, si osserva invece un interesse diverso, sicuramente assai eterogeno, che comprendeva molti artisti veneti e contemporanei, tra cui per l'appunto, la famiglia dei Tiepolo. Lo scultore amava particolarmente i Tiepolo[409], ma anche Canaletto e Pinelli. Malaspina[410] aveva un paese di Marco Ricci, dieci *Capricci* di Giambattista e una prova di Giandomenico Tiepolo, *La Natività*.

Anche Piranesi[411], le cui opere avevano avuto particolare fortuna nel corso del Settecento, nel secolo successivo veniva per lo più dimenticato: l'incisore veneto non godeva di un particolare favore nei primi anni dell'Ottocento; le sue cupe e visionarie incisioni hanno avuto fortuna nel XX secolo quando l'artista è stato recuperato dalla critica e le sue stampe sono state nuovamente ricercate. Milizia lasciava trapelare dalle sue parole la scarsa considerazione nei confronti dell'incisore, nel suo *Dizionario* alla voce Piranesi scriveva solamente: «E chi ha inciso più di lui in Architettura? Avrebbe pubblicato meno, se fosse stato meno capriccioso»[412]. Longhi non lo citava nella sua *Calcografia*, Ferrario riportava le notizie sulla vita e sulle principali opere ma l'artista non era compreso tra gli incisori le cui stampe secondo lui dovevano adornare un gabinetto, lui stesso non ne aveva alcun esemplare. Se si guarda, invece, alla collezione di Ferdinando Marescalchi si evince un grande interesse nei confronti di Piranesi, del quale possedeva la raccolta completa. Sull'incisore si era espresso in maniera favorevole anche l'avvocato Pietro Biagi, in un discorso letto all'Accademia di Belle Arti a Venezia il 6 agosto del 1820 e pubblicato l'anno successivo, del quale fa menzione anche la *Biblioteca italiana* nel 1821[413]. Pur essendo di origini veneziane, la sua carriera si svolse principalmente fuori dall'area veneta e le sue incisioni, infatti, si allontanano dall'influenza dell'arte lagunare coeva. I due soggiorni di Piranesi a Venezia gli permettevano però

[406] Antonio Marsand a Gioachimo Bettalli, Padova 29 novembre 1814, Biblioteca Universitaria di Padova, *Carteggio Marsand*, ms. 2289, lettera n. 12.
[407] George A. Simonson ad Augusto Gaudio, Londra, 25 gennaio 1902, Archivio di Stato di Padova, Archivio Gaudio, busta n. 20, fasc. 6.
[408] Sui Tiepolo incisori si veda Rizzi, 1971.
[409] Si veda in proposito il contributo di Pavanello, 1996.
[410] È opportuno ricordare che Malaspina aveva limitato la sua raccolta agli incisori compresi dalle origini alla metà del '700: «[…] si vuole limitare questa raccolta, ciòè dall'origine dell'incisione fino agli artisti che nacquero non dopo la metà del secolo XVIII» (Malaspina, 1824, I, p. LIV).
[411] Su Piranesi incisore si veda Bettagno 1978; Ficacci, 2000.
[412] Milizia, 1797, II, p. 28.
[413] Biagi, 1821; *Sull'incisione e sul Piranesi, discorso letto nell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia […]*, recensione in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienza ed arti compilato da varj letterati», XXII, 1821, pp. 273-274, articolo di anonimo estensore.

di ammirare la produzione di Tiepolo e in particolare i suoi *Capricci* e *Scherzi*. La produzione di Piranesi era molto ricca e spaziava dalle vedute di Roma e delle sue antichità, in perfetto clima neoclassico, alle celebri *Invenzioni capricciose di carceri*, luoghi terribili frutto della sua immaginazione, che colpiscono per la drammaticità e violenza del chiaroscuro. Scrive Borea, descrivendo la personalità e l'originalità della produzione dell'artista: «Piranesi cercava l'antico nello spazio aperto di Roma […] e il suo temperamento visionario lo portava a scoprire nei ruderi muschiati aspetti reconditi, inimmaginate grandezze e terribilità, quelle presunte del loro stato originario, o piuttosto a trasfigurarle con l'occhio balenante della propria fantasia, tendente all'esaltazione drammatica della realtà»[414]. Piranesi aveva anche assecondato i gusti di una clientela specifica, realizzando opere di tipo ornamentale destinate alla decorazione di interni, ossia i *Vasi Candelabri Cippi Sarcophagi Tripodi Lucerne ed ornamenti antichi* editi nel 1778, che avevano avuto particolare fortuna in Inghilterra[415].

In generale si osserva una certa affinità fra le tre raccolte: mettendo da parte le evidenti differenze dovute al fatto che la collezione Manfredini è notevolmente più estesa rispetto alle raccolte di Gaudio e di Piazza, si riscontrano molte caratteristiche in comune, sia nella scelta delle prove collezionate, sia in quelle escluse. Non si può dire altrettanto rispetto alle collezioni coeve note. Mayer, è stato detto, aveva una ricchissima collezione di intagli ma i suoi interessi erano rivolti soprattutto agli incisori antichi, come del resto il conte de Lazara: molti erano, infatti, gli stranieri presenti in collezione come Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever, Sebald Beham, del quale aveva sedici prove, ecc. Sono pochissime o del tutto assenti, al contrario, le prove di incisori contemporanei come Longhi, Morghen, Rosaspina, Garavaglia e gli altri incisori nominati precedentemente. Appare condiviso con gli altri padovani, invece, l'interesse verso le stampe inglesi soprattutto di Green, Strange e Ryland, incisori apprezzati anche da Pacchierotti che aveva numerosi intagli di Strange e di Earlom.

È opportuno un breve accenno anche alle tecniche delle stampe delle collezioni esaminate. Si nota una netta prevalenza di quelle realizzate in cavo e quindi le stampe a bulino e all'acquaforte. Se si esaminano le opere degli incisori contemporanei si osserva come venissero utilizzate nuove tecniche come l'acquatinta, una variante dell'acquaforte. Tra Settecento e Ottocento in Inghilterra erano molto apprezzate le incisioni eseguite al mezzotinto, come quelle di White, Smith, Green e Watson e al puntinato[416], maniera che aveva avuto diffusione soprattutto grazie a Bartolozzi.

---

[414] Borea, 2009, I, p. 507.
[415] Succi, 2013, I, p. 371.
[416] Il puntinato era stato utilizzato per la prima volta in Italia da Giulio Campagnola agli inizi del XVI secolo, ma in seguito era stato poco usato.

Sul finire del Settecento si era anche diffusa l'incisione a tratto o a contorno, a partire dalla pubblicazione degli album illustrati, con incisioni di Tommaso Piroli a partire dai disegni di John Flaxman, che proponevano episodi tratti dall'*Iliade* (1793), dall'*Odissea* (1795) e dalla *Divina Commedia* (1802)[417].

Acerbi all'interno della *Biblioteca italiana* del 1818 dava notizia sulle nuove tecniche adottate nella penisola, in particolare faceva riferimento all'incisione a colori ottenuta con l'utilizzo di cinque lastre, genere praticato in Francia e sconosciuto fino a quel momento in Italia. Un genere simile era quello all'acquerello, praticato dagli inglesi per primi, seguiti dagli svizzeri, dai tedeschi e dai francesi e quindi introdotto anche in Italia. Acerbi parlava del granito e di come questa tecnica fosse stata inventata da Bartolozzi, che l'aveva portata in Inghilterra, e non da Ryland, come gli inglesi usavano vantarsi e che al tempo era praticata diffusamente da Rados e da Antonio Conti. La maniera nera non veniva utilizzata in Italia, scriveva Acerbi che essa era scomparsa con la morte di Bigatti e Rancati, due incisori che si erano distinti in questa tecnica. Infine, Acerbi citava la litografia, affermando come ancora non fosse praticata a Milano[418].

Il XIX secolo, infatti, vedeva anche la diffusione della litografia, sorta già sul finire del secolo precedente, che aveva rivoluzionato i meccanismi di stampa sia per le incisioni sia per i libri, grazie soprattutto alla sua praticità ed economicità e alle maggiori tirature che si potevano eseguire. Dall'analisi delle collezioni padovane è però emerso che non vi fossero opere litografiche, si osserva come una certa diffidenza da parte dei collezionisti. Questa tendenza non era diffusa, Meneghelli, per esempio, era un grande sostenitore della nuova tecnica e acquistava abitualmente litografie di Fanolli e soprattutto dalla Francia[419] e dalla Germania. Scriveva, infatti: «Fui parco riguardo all'Italia, no'l fui per conto della Francia, che in quel genere quasi aggiunse la perfezione»[420]; e ancora due anni più tardi: «i litografi della Francia e della Baviera gareggiano con le più accurate incisioni»[421]. Il giudizio dell'abate intorno a questa nuova tecnica era sicuramente positivo e ne aveva scritto un vero e proprio elogio, insieme all'incisione su acciaio:

> «Si accordi pure la palma all'intaglio, ma non si nieghi una lieta accoglienza a questi nuovi artifizii; chè non saprebbe male vederne pendere alcuno da qualche parete, dopo averne destinate parecchie per onorare i più famigerati incisori. Tutte e due quelle maniere hanno le loro bellezze, non iscompagnate

[417] Sugli album illustrati di Flaxman e altre simili imprese calcografiche si veda Mazzocca, 1981, pp. 353-358. Sull'incisione a contorno si veda anche Spalletti, 1979, pp. 430-441; Borea, 2009, I, pp. 625-653.
[418] Acerbi, 1818, pp. XXVI-XXVII.
[419] È noto che la litografia era stata introdotta in Italia dalla Francia negli anni Venti dell'Ottocento; un utilizzo costante di questa tecnica avveniva soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento quando essa veniva applicata per la stampa di quotidiani, riviste e giornali. Sulla litografia si veda Spalletti, 1979, pp. 441-453; Mazzocca, 1981, pp. 381-397; Massari, Negri Arnoldi, 1987 [ed. cons. 2005, pp. 253-260, con bibliografia di riferimento].
[420] Meneghelli, 1842(b), p. 21.
[421] Meneghelli, 1844, p. 23.

da qualche vantaggio notevole. Chi potrà negare agl'intagli in acciajo la maggior precisione, precipuamente se si tratti di modiche dimensioni? Chi non accorderà molto calore e molta fedeltà alla litografia, se quella mano stessa che disegnò sulla carta una veduta, un ritratto, incontanente la raccomanda alla pietra? Entrambe quelle guise omai si accostarono di molto alla perfezione desiderata; e se l'Inghilterra si mostrò eguale soltanto a sé stessa nelle incisioni in acciajo, la Baviera, la Francia destarono l'ammirazione colle loro stampe litografiche. Quanto all'Inghilterra le vedute dell'Impero Ottomano, i ritratti degl'illustri contemporanei sono degni di vero encomio. Riguardo a Monaco lo *Spasimo di Sicilia* disputa per molte parti il primato alla stampa del Toschi, e Parigi deve starsi molto contenta di avere impresso con tanta felicità l'*Adieux des Matelots*, il primo disegno di Michele Fanolli contenente tutte le Opere di carattere gentile ed erotico dell'immortale Canova»[422].

In realtà già verso gli anni Trenta dell'Ottocento la litografia aveva iniziato a diffondersi impiegata principalmente nei libri illustrati e nelle raccolte. A testimonianza del favore che la nuova tecnica aveva ricevuto a Milano sono gli avvisi e le notizie delle pubblicazioni inserite all'interno delle riviste.

La passione collezionistica si rivolgeva dunque verso quelle tecniche capaci di rendere da un lato l'esattezza del modello, come solo la precisione e la pulizia del bulino poteva fare[423], dall'altro i valori cromatici e luministici propri della pittura, sviluppando procedimenti come l'acquatinta e la maniera nera volti a trasmettere un maggiore senso di pittoricismo. La tecnica xilografica non riceveva la stessa attenzione, nessuno di questi collezionisti possedeva fogli xilografici, neppure nel caso di Albrecht Dürer le cui celebri serie in legno erano state a lungo al centro delle brame collezionistiche nei primi secoli dalla nascita dell'incisione.

3.6.2 Il mercato calcografico e i prezzi delle stampe agli inizi dell'Ottocento

Per comprendere come fosse caratterizzato il mercato calcografico primo ottocentesco è interessante affrontare il discorso intorno ad alcuni fenomeni tipici di questo periodo storico. È emerso che tra gli elementi determinanti nella scelta di una stampa vi erano la rarità della prova e la valutazione dello stato di conservazione dell'incisione. La terminologia utilizzata nei cataloghi delle collezioni padovane suggerisce le caratteristiche che una prova doveva avere per poter essere

[422] Meneghelli, 1842, pp. 104-105. Fanolli «intese con ingegnoso pensiero presentare, in quattro tavole, disposte per classi e per stili, ed accortamente riunite in acconcio sito, tutte le opere che il sommo scultore [Canova] produsse. […] la originalità e convenienza dell'idea risponde in essa alla castigatezza e preziosità della esecuzione litografica, ed alla stessa nitidezza della impressione» (*Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione opera originale corredata di tavole illustrative incise in rame*, 183-1853, V, p. 482).

[423] Anche le strenne e le riviste delle esposizioni nazionali delle Accademie pubblicavano le riproduzioni delle opere in concorso privilegiando il bulino, unica tecnica in grado di rendere in maniera esatta e fedele le qualità dell'originale.

acquistata: Neumayr usava frequentemente la parola "brillante" che, come spiegava nella *Prefazione* del Saggio del 1808, riassumeva insieme i caratteri di freschezza dell'impressione, la candidezza, la conservazione della carta e la «vivacità che brilla in certe opere»[424]. Ricorrente erano anche le espressioni "capo d'opera" e "pezzo capitale" o gli aggettivi "rarissima" e "bellissima", che l'autore affermava di aver preso dalle trattazioni di Basan, di Huber e di Heinecken, per indicare le opere più importanti dell'autore e metterne in rilievo la perfezione della prova. Il termine "brillante", utilizzato anche da Marsand e da Longhi, andava a indicare che la stampa si distingueva «nella conservazione del nerbo di forme, nell'intelligenza, rilievo, trasparenza, leggerezza, vivacità di tocco, e nello sbalordire lo spettatore col mirabile aspetto della verità»[425]. A questi elementi si affiancavano tutta una serie di "etichette" che accrescevano o diminuivano il valore di un'incisione.
Come è stato anticipato nel primo capitolo, a inizio Ottocento si era sviluppata una vera e propria mania sulle cosiddette rarità calcografiche che spingeva i collezionisti a rincorrere le prove che presentavano le "etichette" riconosciute dalla trattatistica come determinanti il valore dell'incisione. Una prova avanti lettere aveva molto più valore di una prova con le lettere perché era stata impressa per prima, spesso in pochissimi esemplari, e risultava quindi più rara; allo stesso modo tutte le incisioni che presentavano degli errori nelle prime prove che poi erano stati corretti nelle impressioni successive, erano ricercatissime. Dalla lettura dei manuali di Ferrario e soprattutto di Vallardi si leggono moltissimi esempi simili che riguardavano ogni tipo di elemento: la presenza o meno di una parola, di una virgola, di un nome, di un oggetto, ecc. Questa mania aveva comportato necessariamente fenomeni di falsificazione e contraffazione, aveva cioè spinto molti mercanti e negozianti di stampe a facili e furbi raggiri: le prime prove, le prove avanti lettere ecc. venivano, infatti, vendute a prezzi spesso molto alti e i negozianti, per assicurarsi il guadagno, vendevano come antiche prove impresse recentemente, le ricoprivano di fuliggine per antichizzarle, modificavano i nomi degli incisori e nascondevano le lettere, i punti e gli errori incisi. Intervenivano sui rami stessi o incaricavano gli incisori di ritoccarli per poter continuare a stampare prove e proporle come avanti lettera, nonostante ne fossero state tirate già moltissimi esemplari. Gli esperti e i professionisti esortavano quindi l'amatore a esaminare con attenzione le carte prima di acquistarle, ma per riconoscere l'originalità di una prova era necessario uno studio approfondito e un'esperienza maturata negli anni che non tutti potevano vantare. Bossi scriveva nel 1821 che:

> «Il compratore savio dee avere buon occhio, osservare attentamente avanti di passare all'acquisto di stampe, quali esse sieno realmente, e cercare che sieno buone prove, di taglio nitido, e guale e non mancante principalmente ne' tagli leggieri dell'aria delle carni, delle capigliature; osservare che sieno

[424] Neumayr, 1808, p. XIX.
[425] Neumayr, 1833, p. V.

di una perfetta eguaglianza e di un perfetto accordo armonico, e altresì che non sieno troppo forzati e ineguali, giacché in questo caso potrebbe temersi che il rame fosse stato ritoccato; ed allora perderebbe l'originalità, il merito dell'opera ed il valore. Non dee dunque l'amatore accontentarsi delle prove avanti tutte le lettere; e così si riuscirebbe a frenare l'avidità di molti speculatori che sogliono tirare prove così dette *d'autore* senza lettere fino al numero di cinquecento; né debbono tampoco ricercarsi le prove mancanti quali di una metà di lavoro, quali di un terzo, di un quarto, di una testa, del fondo, di qualche parte, o di qualche controtaglio ai piedi, al collo agli occhi, o di un'ombra riportata, ecc. ecc.; prove che si cedono con finto sacrifizio agli amatori contra monete d'oro; cose tutte contrarie al buon senso, all'onestà ed allo stato dei lumi del secolo nel quale viviamo»[426].

Non solo i mercanti, gli stessi incisori si prestavano spesso a questi tipi di raggiri, con la conseguenza che i prezzi delle stampe salivano in maniera spropositata. Gli artisti, inoltre, ricorrevano a qualsiasi espediente per accrescere nel raccoglitore il desiderio di acquistare le proprie incisioni, protraendo i tempi di realizzazione e pubblicazione dell'opera; scriveva Acerbi nel 1821:

«Non si può negare che il cavaliere Longhi non abbia fatt'uso di tutti i mezzi oggidì in pratica generalmente per destare nel pubblico un grande desiderio dell'opera sua. L'annuncio fatto 15 anni fa; il nome di Raffaello, autore del quadro; il soggetto dello *Sposalizio* per sè stesso di ameno e lieto argomento; il destinare la sua stampa a contrapposto (*pendant*) della famosa trasfigurazione di Morghen; il lungo tempo trascorso oltre il periodo promesso; il non credere qui nessun torcoliere o stampatore calcografo atto a stampar sì grand'opera; il portarsi a bella posta a Firenze con tal fine; tutte quste cose dovevano accrescere l'impazienza ne' dilettanti di procurarsi il possedimento di questa incisione»[427].

C'erano diversi modi di raggirare l'acquirente e Longhi ne offriva una descrizione:

«Vi fu chi per rendere più rara e preziosa una stampa, dopo averne impressa gran quantità, ne pose in commercio scarsissimo numero, e per lungo tempo tenne in serbo le altre, spargendo voce che il rame s'era del tutto rovinato. Altri possessori d'un rame ben inciso, in cui fossero nudità seducenti, fecero credere ad arte che l'incisore pentito lo avesse per iscrupolo di coscienza tagliato e ritirasse quante prove gli capitavano alle mani per abbruciarle: aumentato poi il prezzo di queste per la supposta rarità loro, grado grado con sommo loro vantaggio ne distribuirono per tutta l'Europa. Altri, se la stampa dava alcun sentore di qualche satira in materia politica o religiosa, o fosse d'immorale rappresentazione, diedero ad intendere che la pubblica autorità ne avea sospesa l'impressione, e gli amatori delusi accorsero in folla a comperarla nel dubbio di non più ritrovarla, se ritardavano. Molti poi, quantunque a' dì nostri il grido de' giornalisti per la quasi generale ignoranza loro in tali materie, e per l'impudente venalità della loro penna abbiano perduta onninamente la pubblica fede, ed anzi l'essere da questi portato a cielo, come l'essere villanamente censurato, provi ad evidenza l'opposto, ebbero pure ad essi ricorso, pagandoli o regalandoli come veri depositarj della pubblica opinione, ed in altri tempi (quando non erano costoro come adesso, smascherati) trovarono per tal modo facile spaccio di mediocri lavori. Molti finalmente delusero i compratori commettendo a diligenti calcografi alcuni ritagli d'egual forma e grandezza d'alcune celebri stampe moderne, e per venderle come originali ne

[426] Bossi, 1821, I, pp. 280-281.
[427] Acerbi, 1821, pp. 217-218.

impressero tutte le prove *avanti tutte le lettere*, cioè a nudo margine, perché non se n'adontasse l'autore od il proprietario del vero originale; oppure sotto un rame comperato e fatto diligentemente ritoccare cancellarono ogni scritto, e ne cavarono tante stampe *avanti lettera* da sorpassare il migliajo. Tanto ha tentato l'avidità del guadagno ed il basso rigiro degli speculatori. E siccome pochi sono gli amatori, i quali facciano precedere vera cognizione dell'arte, e possano giudicare cogli occhi proprj sul merito d'una stampa, e molti in vece quelli che giudicano per le orecchie, cioè dietro le decisioni de' loro confratelli; così l'inganno per essi è coronato, e prende forza di verità»[428].

I negozianti e i commercianti di stampe avevano un'influenza particolare per quanto riguardava la produzione delle opere. Meneghelli riportava un episodio a proposito dello *Spasimo di Sicilia* di Toschi: i solchi dell'intaglio apparivano molto profondi e avevano generato, per questo, tinte cariche e aspre. Diceva l'abate che questo effetto non era stato voluto dall'artista stesso quanto dalla commissione che avrebbe dovuto valutare il lavoro di Toschi: essa «movea dai negozianti Artaria Fontaine, i quali, più solleciti del vagheggiato profitto che dell'onore dell'arte, amavano che il taglio fosse approfondito per trarre un numero maggiore di copie»[429]. Acerbi mal giudicava il meccanismo diffuso dell'associazione per il fatto che il prezzo che veniva stabilito prima della realizzazione della stampa poteva salire di anno in anno e di associazione in associazione a cifre assai elevate, prima ancora che la stampa stessa fosse stata impressa, con interessi altissimi che si protraevano per anni[430].

Il culto delle etichette non era condiviso da tutti, come è stato già visto, Cicognara e Meneghelli deridevano questa ridicola mania. Allo stesso modo anche Acerbi criticava aspramente questa tendenza diffusasi tra i collezionisti e nel mercato e lo affermava nel *Proemio* della *Biblioteca italiana* nel 1821:

«Ci ha degli amatori (e non pochi) i quali si reputano fortunati, se mediante lo sborso del triplicato prezzo possono vantarsi di possedere una prova non terminata, o colla semplice acquaforte, ovvero in carta della China (fabbrica di Parigi), ed a tanto salirà un giorno questa cieca superstizione che si vorrà forse avere una prova del rame nudo, simbolo della nudità dell'intelletto di chi corre appresso alle arti belle perdendo di mira la bellezza per compiacere la vanità»[431].

[428] Longhi, 1830, pp. 258-259.
[429] Meneghelli, 1839, p. 49.
[430] «Si apre un'associazione per gli *amatori*, e loro si offre una *condizione vantaggiosa*, cioè il ribasso del quarto, coll'obbligo però ch'essi sborsino all'atto stesso la metà del prezzo, cioè zecchini 6, e l'altra metà allorché riceveranno la stampa; e supposto il mediocrissimo numero di 400 associati, raccolti entro il perentorio termine di un anno, eccoti la somma di zecchini 2400 incassati prima che siasi talvolta tirata sul rame una linea. Spirato l'anno, viene aumentato il prezzo di questo *tratto* di *pubblica beneficenza*, e viene portato a 20 zecchini. Sei mesi dopo si fa una terza associazione e il prezzo viene aumentato a 24 zecchini. Intanto corrono gl'interessi della somma incassata, e v'è chi malignando calcola anche gl'interessi degl'interessi pel tratto di 12 o 15 anni, mentre in realtà per l'opera promessa non ne sono occorsi che forse cinque soli» (Acerbi, XXI, 1821, pp. 210-211).
[431] *Ivi*, p. 211.

Questo atteggiamento dei collezionisti verso le rarità calcografiche era sorto in questo periodo e la trattatistica coeva ne testimoniava la diffusione riportando accuratamente, a supporto degli amatori, gli elementi e i dettagli da osservare in una stampa per riconoscerla come rara, di prima impressione, originale e autentica. Non per tutti i collezionisti le etichette erano fondamentali Telani, per esempio, riportava che della collezione di Ambrogio Rosmini non tutte le stampe «sieno intieramente sceltissime. Ve n'ha anzi qualcheduna, la quale, superficialmente osservata, potrebbe di leggieri far credere ai meno avveduti, che l'onore non meritasse di una gelosa custodia»[432]; inoltre a Rosmini non interessava ricercare la rarità «né di tutti gli accidenti, che ai curiosi raccoglitori tornano di gran momento, e che costituiscono quasi il prezzo delle stampe nel commercio»[433] e non mirava a possedere le migliori prove; le stampe dovevano esclusivamente riflettere i suoi interessi. Anche Piazza non aveva dato troppo peso a questi fattori, come Meneghelli aveva osservato nel *Breve ragguaglio [...]*; l'abate riferiva anche a proposito di Manfredini, nella lettera a Moreni, che questo tipo di mania non apparteneva al marchese ma era propria di collezionisti poco giudiziosi:

> «Ai passionati dell'arte non resta il desiderio di maggiori lautezze e di quelle molte etichette che, secondo il loro divisamento, formano il merito precipuo di una raccolta. Sono vere lautezze quelle tante impressioni veline, in seta, in carta della China ec. Sono etichette altamente pregiate le prove d'intagli non per anche finiti, quelle avanti le lettere, a lettere aperte, a prima della dedicazione, i controcalchi ec. Di tutto questo vi ha un lusso, che in vero non ponno ostentare que' molti che raccolsero stampe. Forse il Manfredini non ebbe in animo di tener quel cammino; ma è ben naturale che all'Ajo dei Figli dell'immortale Leopoldo, all'uomo caro alla Corte, pregiato da tutta la Città, omai salito in fama di raccoglitore di tele e di stampe, tutti si affrettassero di offrire il meglio, e che, senza avvedersi, abbia raggiunta la meta dell'ottimo, se non a seconda della sua maniera di vedere, almeno conforme a quella di certi entusiasti. Il conobbi, e un po' da vicino, né posso darmi a credere che, dotato di molto gusto e di molta maturità, posponesse una stampa già tratta a compimento ad un intaglio che avea d'uopo di molti tocchi, preferisse alle seconde impressioni. Non so chi voglia prendere a pigione una casa cui manchi la scala che mette al primo piano; né come si possa anteporre un calco alquanto crudo ad una morbida stampa. Voi ed io lascieremo queste dolcezze al fanatismo, e ci terremo per fortunati quantunque volte ci verrà di acquistare un intaglio fresco e bene impresso, caratteri che non isfuggono all'occhio un poco educato. Non occorre di andare a caccia d'impressioni avanti le lettere, a lettere aperte, per essere sicuri di aver impiegato bene il suo denaro. Non vi è ignoto, che tutte queste graduazioni bizzarre sono di un'epoca alquanto vicina, che v'ebbe non poca parte la venalità calcografica; varcate un secolo, e non troverete vestigio di simili baratterie»[434].

Un altro interessante commento sull'argomento è quello di Joubert del 1821: parlando di Desnoyers l'autore chiariva che l'esistenza di prime prove delle sue stampe erano dovute alla pratica dell'incisore di sperimentare prima di ottenere l'incisione nella forma desiderata. Desnoyers non era

[432] Marini, 1997, pp. 90-91, cfr. Telani, 1823, p. 22.
[433] *Ibidem.*
[434] Meneghelli, 1832, pp. 7-8.

solito conservare queste stampe, ritenute imperfette perché non ancora complete; questa rappresentava una grande prova di onestà da parte dell'artista rispetto a molti altri incisori che si dimostravano, invece, degli speculatori. Una stampa non doveva essere valutata sulla base dell'etichetta, quanto sulla base dei meriti calcografici che aveva:

> «A l'égard des ouvrages de cet artiste, il y a une observation à faire: c'est qu'il a toujours pris les plus grandes précautions pour que ses planches n'eussent aucune remarque. Nous sommes autorisés à affirmer qu'il n'a jamais fait que deux sortes d'épreuves; savoir: 1°. celles où le titre est gravé à la pointe, *et bien avant que le sujet soit terminé*; lesquelles épreuves représentent et remplacent celles dites *sans lettres*; 2°. les épreuves où la lettre se trouve pleine et terminée au burin. Il résulte des mots ci-dessus en italique, que des épreuves *sans lettre ni titre* ne sont, quant à Mr. Desnoyers, que des épreuves d'essai, montrant les travaux plus ou moins avancés, mais jamais terminés. Cet artiste a toujours lacéré, détruit, avec le plus grand soin, ces épreuves *imparfaites*, parce qu'il ne voulait pas *tromper la confiance*. S'il en existe, elles lui ont été soustraites; infidélité qu'il a toujours soupçonnée quant à la *Belle Jardinière et au Bèlisaire*. Cette déclaration prouve non-seulement sa délicatesse, mais encore une manière de voir tout-à-fait à l'avantage de l'art, de l'amateur et du commerce; elle sera imitée et sentie un peu plus tôt, un peu plus tard par les graveurs; puisqu'il est vrai que toutes les épreuves devront alors se soutenir au même niveau, ou à peu près quant aux prix; et ne seront plus appréciées sur *l'étiquette*, mais d'après des lumières acquises et le mérite particulier de chacune; au lieu d'être évaluées d'après des *remarques* qui n'attestent que de l'imperfection tout en garantissant la priorité: car l'épreuve tirée des premières n'en est pas moins imparfaite, eût-elle été bien imprimée. L'expérience prouve tous les jours que les *remarques* font perdre aux épreuves qui en sont privées, en proportion de ce qu'elles font gagner à celles qui les ont. L'anecdote qui suit peut confirmer ce que nous disons. *Beauvarlet*, dont le talent de calculer était aussi connu que celui de graver, se plaignait un jour de ne pouvoir satisfaire à toutes les demandes qu'on lui faisait d'épreuves *sans lettre*, d'une planche qu'il allait mettre au jour. Vous voilà bien embarrassé, lui dit le demandeur facétieux qui l'avait bien deviné ; eh! mon cher, faites faire toute l'impression avant *la lettre*, vous répondrez à toutes les deman des, et vous ferez encore l'économie du *graveur de lettre*»[435].

Dopo aver compreso quali fossero i fattori che conferivano valore a una stampa è interessante analizzare i manuali di Longhi, Ferrario e Vallardi i quali permettono di fare alcune considerazioni sui prezzi delle stampe e quindi sull'andamento del mercato di incisioni agli inizi dell'Ottocento[436]. Longhi nella *Calcografia* riportava le stime di ogni incisione, sulla base di quelle da lui acquistate o da altri amatori suoi conoscenti, regolate sulla base delle indicazioni fornite da Francesco Rosaspina e Giuseppe Vallardi; Ferrario informava sui prezzi a cui erano state vendute le stampe nelle principali aste e vendite private estere e, in alcuni casi, a quanto egli stesso aveva acquistato le stampe che componevano la sua collezione.

[435] Joubert, 1821, I, pp. 422-423.
[436] Per quanto riguarda il valore della moneta tra Settecento e Ottocento si fa riferimento alla tabella della *Parità monetarie approssimative: 1700-1913* riportata da Salamon, 1971, p. 215, (vigeva una parità tra lire e franchi per tutto il XIX secolo e quindi 25 lire equivalevano a 25 franchi).

Nel mercato primo ottocentesco i prezzi delle incisioni erano soggetti a oscillazioni che dipendevano da diversi fattori: non solo la qualità delle prove e il loro stato di conservazione, erano determinanti anche la ricercatezza e la rarità dell'incisione che spingevano i collezionisti ad affannose ricerche[437], il nome del precedente proprietario o il gabinetto dal quale derivavano, la fortuna dell'incisore. Anche le "mode" correnti influivano, sulle quali Ferrario esprimeva il suo parere negativo per il fatto che, se un'incisione aveva un merito, non poteva essere soggetta a nessuna moda arbitraria[438]. Non era, dunque, il merito effettivo dell'incisione a determinare il suo prezzo quanto la difficoltà di trovarne degli esemplari che faceva salire il valore di una stampa a cifre spesso eccessive[439]. Né, affermava Longhi, era il modello pittorico da cui le incisioni erano tratte ad accrescere il valore della prova, scriveva in proposito: «Non si comprano a caro prezzo le stampe perché siano tratte da celebri pittori; questo aggiunge al merito dell'incisione, non lo costituisce; bensì quando per esattezza di disegno e d'intaglio, per gusto e per sapere hanno determinata in favor loro la generale opinione»[440]. I prezzi più elevati riguardavano principalmente le prove avanti lettera, i collezionisti erano disposti a spendere cifre altissime per una prova *ante litteram* e il loro valore nel mercato era difficile da stimare perché in continua variazione. I prezzi delle stampe riportati nei manuali sono desunti dalle principali aste e vendite svoltesi principalmente a Parigi. Ferrario e Vallardi facevano riferimento alle seguenti vendite, già presenti nel manuale di Joubert del 1821[441]: Neyman, Parigi, 1776; S-Yves, Parigi, 1805; Sylvestre, Parigi, 1810; Landriani, Milano, 1815; Logette, Parigi, 1817; Rigal, 1818; Durand, Parigi, 1821; Cicognara, Vienna, 1839; Prevost; Canevari, Milano; Valois, Parigi. I Vallardi avvertivano che i prezzi citati non erano assoluti, in quanto «la moltiplicazione degli amatori e de' speculatori ha fatto sì che le stampe salissero molte volte a più del duplo e triplo del prezzo onde vennero

[437] «L'utilità di questo articolo verrà senza dubbio conosciuta dagli amatori, i quali sanno che il prezzo fittizio degli oggetti di curiosità, il cui valore intrinseco è quasi nullo, come quello delle stampe, non ha per fondamento che il merito dell'arte l'importanza che ad essi si dà, la concorrenza, la rarità ed il momento più o meno favorevole della vendita. Il maggiore o minore spaccio delle opere di calcografia è il termometro più sicuro della maggiore o minore abilità degli incisori, siccome lo è pure il prezzo al quale sono sostenute in commercio, e che in vece di decadere va sempre più aumentando in ragion della ricerca che ne vien fatta dagli artisti e dagli amatori» (Ferrario, 1836, p. CI-CII).

[438] «Né noi sapremmo comprendere come, parlando di classiche stampe, possa il loro valore variare secondo l'influenza arbitraria, e bene spesso irragionevole ed indefinibile di una specie di moda, per cui di quando in quando vengono preferibilmente ricercate le opere di certi incisori, le quali dapprima furono disgradate e viceversa» (*ivi*, CIII).

[439] «Questa difficoltà solletica oltremodo gli amatori opulenti, e fa sì che rivolgansi a quelli che già le posseggono, offrendo loro maggior prezzo per determinarli a privarsene. A poco a poco da questo particolare commercio fra gli amatori stessi nasce la gara, dalla gara la ricerca, e dalla ricerca l'incremento del prezzo» (Longhi, 1830, p. 258); allo stesso modo Pietro Zani, parlando dei concetti di bello e raro riferiti a un'incisione, lasciava intendere come le incisioni rare fossero tenute in grandissima stima dagli amatori e venissero ricercate assiduamente: «io lo giudico [il bello] veramente reale ed inerente alla stampa; ma il secondo [il raro] non lo trovo che accidentale e bene spesso prodotto dalla fantasia degli amatori, i quali tanto più s'invogliano di possedere una cosa, quanto più difficile sia l'ottenerla» (Zani, 1817-1824, I, p. 13).

[440] Longhi, 1830, p. 274.

[441] È da tenere in considerazione che non sempre è specificata la qualità della prova venduta e che quindi il prezzo poteva essere particolarmente basso anche in relazione allo stato di conservazione.

pubblicate»[442]. La comparazione delle stime e dei prezzi di vendita mette in evidenza come il valore di una stessa incisione variasse da una vendita all'altra a distanza di pochi anni e come piccole differenze nelle prove (avanti o dopo lettera, primo stato o successivi, con errori o con le correzioni, ecc.), potessero far salire vertiginosamente i prezzi o abbassarli, spesso immeritatamente.

Dall'analisi si osserva che le stampe che presentavano i prezzi più elevati erano soprattutto quelle dei maestri antichi. A proposito delle stampe della prima epoca dell'incisione Zani consigliava l'amatore di acquistarne a qualsiasi prezzo si rinvenissero, in quanto di belle prove ne esistevano poche ed era opportuno sfruttare ogni occasione[443]. Si propongono di seguito alcuni esempi. In generale in Francia i prezzi si mantenevano piuttosto alti, al contrario dell'Italia e soprattutto dell'Inghilterra, nella quale si erano verificate alcune vendite di incisioni di maestri antichi a prezzi bassissimi. La *Vergine col Bambino* o *Sacra Famiglia* di Mantegna, era una stampa quasi introvabile nel mercato a inizio Ottocento e veniva stimata da Longhi 800 lire italiane, il *Trionfo di Giulio Cesare* 500, *La Pugna delle Deità marine* 350.

Le opere di Dürer, nonostante i riconosciuti meriti, tra XVIII e XIX secolo non erano particolarmente quotate, se confrontate con altri incisori italiani. Alla vendita Mariette, avvenuta tra il 1775 e il 1776, 117 bulini del tedesco erano stati venduti a 1.650 lire e altre 300 stampe, soprattutto xilografie, solamente 180 lire. Agli inizi dell'Ottocento le cifre erano salite ma non si rilevano valori particolarmente elevati: l'*Adamo ed Eva* era stimata da Longhi 350 lire e nella vendita Logette era stata venduta a 372 franchi; la prova di Manfredini, dopo la sua morte, era stata stimata 200 lire. La stampa del *San Girolamo nella cella* era stimata da Longhi 300 lire, alla vendita Durand era stata venduta a 100 franchi; Vallardi stimava una buona prova del *San Girolamo* 150 franchi e nella vendita Cicognara era stata data a soli 84 franchi.

Le opere di Raimondi, invece, rappresentano un caso molto particolare, per l'incisore fremevano sia i privati che i principali musei, le sue incisioni erano molto ricercate più di quelle di altri maestri come lo stesso Dürer: «le stampe di Marcantonio sono sempre assai più ricercate di quelle di Alberto, e che tre e quattro volte si pagano dagli amatori più caro di quelle»[444]. Le sue stampe erano quindi molto care, lo stesso Ferrario affermava che la sua collezione sarebbe stata molto più ricca di prove di Raimondi se avesse avuti i mezzi per procurarsene. La *Strage degli*

---

[442] Vallardi, 1843, p. V.

[443] «Qui non c'è regola e convien dare, quando il Pezzo sia raro, di bella Prova, non ritoccato e conservato quello, che dimandano. Anzi su di ciò consigliamo l'Amatore, che allorchè sien tali Pezzi quasi introvabili, o di Prova unica, non se li lasciano sfuggire, e ci dia il soldo che dimandano, essendo che se lascierà egli fuggire una tale occasione, forse non ne troverà una seconda, e quello che lui non farà, verrà fatto da un altro Amatore, ed in allora rimprovererà sempre a se stesso una tal perdita», nota di Zani dal titolo *Ragionamento, nel quale si porgono opportuni avvisi, e si danno sodi precetti a tutti coloro, che comperar vogliono delle stampe*, citata da Cristofori, 2005, p. CV, conservata alla Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 3641.

[444] Marsand, 1823, p. 15.

innocenti era venduta a prezzi differenti sulla base della presenza o meno della "felcetta" e delle parole *Raph, vrbi, inve.*: Longhi stimava una bella prova senza felcetta 900 lire e una prova senza felcetta e avanti le parole, era stata venduta a ben 2.400 franchi alla vendita Durand[445].

Le cifre scendevano, mantenendosi comunque elevate, per le prove con i nomi: alla vendita Prevost ne era stata venduta una a 400 franchi, a quella Silvestre 700, alla vendita Landriani 600 franchi, a quella Valois 105 e a quella Cicognara 109. Le prove di Manfredini erano state valutate 1.000 lire senza la felcetta e solamente 150 quella con la felcetta[446]. Si osserva come nelle vendite italiane i prezzi fossero decisamente più bassi rispetto a quelle straniere. Anche altre opere di Raimondi erano vendute a prezzi elevati: l'*Adamo ed Eva* alla vendita Durand era stata valutata 500 franchi, del *Morbetto*, stampa molto rara, ne era stata acquisita una bellissima prova dalla Biblioteca Reale di Parigi nel 1820 per 1.000 franchi; le prove meno fresche di questa incisione, invece, venivano valutate molto meno, i prezzi si aggiravano sulle centinaia di franchi. Un'altra stampa che aveva raggiunto cifre elevate era il *Martirio di san Lorenzo*: essa era stata acquistata dalla Biblioteca Reale di Parigi per 1.205 franchi ma il prezzo maggiore a cui era stata venduta era nella vendita Durand del 1819 a 3.000 franchi: si trattava di una prova rarissima che presentava incise due forche nelle mani del carnefice, una delle due era stata successivamente cancellata. Di questa incisione ne parlava anche Marsand nella lettera a Francesco Gaudio del 1829, come è stato detto in precedenza. Marsand fremeva per quest'opera che aveva trovato in ottime condizioni in vendita in un negozio di un suo conoscente a Parigi e consigliava il nobile di acquistarla senza remore:

> «Sta adesso nelle mani d'un negoziante di quì mio buon amico, una prova stupenda, non incollata supr'altra carta, ma volante, e in somma magnifica della celebre stampa di Marcantonio x[447] colla singolarità dei due forconi. È la seconda, che si conosce con questa rarissima etichetta. La prima che fu scoperta, stava anni e anni sono in mano del comune amico Albrizzi, ma era in cattivo stato anzi pessimo stato, per cui [?], e il tuo Papà rifiutò di acquistarla. Venne quì, e fu acquistata da M. Durand, ch'io conosco e che mi assicurò avere spese ottocento franchi per farla riparare dal famoso Roux, perché mancava di vari pezzi, che ha dovuto far colla penna. In seguito il Durand la propose al fu Principe Alberto di Sassonia, che l'acquistò per la somma di 130 Luigi ed è adesso di proprietà dell'arciduca Carlo, che ne fu l'erede. Che se in quello stato fu pagata quella somma, com'è di fatto,

[445] Riporta Ferrario che Durand possedeva quattro prove della stampa: due avanti lettere, delle quali una acquistata dal signor Borduge proveniente dal gabinetto Lélu, l'altra acquistata alla vendita Sylvestre, la terza ceduta da Logette che l'aveva avuta da un amatore spagnolo, l'ultima proveniente dall'Olanda. In seguito alla vendita, una rimaneva a Durand, una era stata acquistata dal principe Alberto di Sassonia, una da Artaria, l'ultima dall'inglese James Flyers (Ferrario, 1836, p. 279).

[446] *Catalogo e stima giudiziale delle stampe già componenti la collezione del fu Marchese Manfredini ora posseduta dal Seminario di Padova*, trascritto da Vedovato, 2002-2003, p. 173-196, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Raccolta Cicogna 3007/3*.

[447] In alto a destra: «x cioè il Martirio di S. Lorenzo».

questa di cui ti parlo, che non ha mancanza alcuna, cosa potrebbe salire a una vendita pubblica? Paucis verbis il mio amico a ciò che può, posso proportela per 200 dico duecento Luigi»[448].

I prezzi delle opere del bolognese arrivavano a cifre eccezionali verso la seconda metà dell'Ottocento: 7.100 fiorini per *Il Baccanale, offerta a Priapo*, 4.401 per *Gli arrampicatori*, 5.430 per l'*Aretino*[449].

Delle opere di Luca di Leida non spiccano prezzi particolarmente elevati anche se Marsand scriveva che «Le belle prove delle stampe, tutte preziose, di Luca, si pagavano a caro prezzo anche al suo tempo; e quindi può credersi ben di leggeri, che molto più si paghino presentemente dagli amatori, e certo a prezzo maggiore di quelle di Alberto»[450]. La *Maria Maddalena si abbandona a piaceri del mondo* era stimata da Longhi 400 lire e una prima prova era stata venduta da Durand a 160 franchi; più quotato era il *Cristo presentato al popolo* venduta a 300 e 400 franchi rispettivamente nelle vendite Logette e Durand; la stima di Longhi era piuttosto elevata, ossia di 500 franchi. Vallardi riferiva di due grandi vendite delle opere dell'olandese: i Mariette possedevano la collezione più completa e con le prove più fresche, 170 in rame, 20 in legno, 2 disegni e varie copie per un totale di 245 stampe, vendute nella vendita S-Yves per 2.000 franchi. Gli Zanetti avevano 238 opere dell'incisore, acquistate da Denon nel 1791 e vendute alla sua morte a Parigi nel 1826 per 3.530 franchi.

Del *Cane di Goltzius*, nome con cui era conosciuta la stampa dell'incisore olandese con ritratto il figlio e l'animale, era stata comprata una bellissima prova per 300 franchi dalla Bibliothèque Nationale di Parigi. Il prezzo si manteneva alto nelle vendita Valois, 296 franchi; Longhi della stampa diceva che «sono molto minori i suoi [di Goltzius] soliti difetti, quanto le bellezze maggiori»[451] e stimava una buona prova 150 franchi. Prezzi elevati aveva raggiunto *Il giudizio universale* di Rota: una prima prova, avanti l'indirizzo *Lucae Guarinony*, era stimata da Longhi 270 franchi e alle vendite Logette e S. Yves una prova simile era salita rispettivamente a 314 e 305 franchi. In commercio era più facile reperire le prove eseguite ad acquaforte con la sola barca di Caronte a bulino, e sia Malaspina che Ferrario avevano questa versione.

Le quattro stampe di Audran di Alessandro Magno, per un totale di 14 pezzi erano stimate da Longhi 1.000 lire italiane. Ferrario aveva acquistato le sue in Francia a 945 franchi insieme alla *Tenda di Dario* di Edelinck. Era difficile trovare queste prove buone e fresche in quanto l'incisione era stata fatta in più rami e di conseguenza i tagli erano di diversa intensità e qualità. Un buon

[448] Antonio Marsand a Francesco Gaudio, 10 ottobre 1829, Archivio di Stato di Padova, Archivio Famiglia Gaudio, busta n. 20, fasc. 6.
[449] Salamon, 1971, p. 222.
[450] Marsand, 1823, p. 34.
[451] Longhi, 1830, p. 99.

esemplare presupponeva la presenza del nome *Goyton*, lo stampatore del re, che caratterizzava le primissime prove, cancellato in seguito; inoltre dovevano possedere l'errore *pintre* invece di *peintre* che poi era stato corretto[452]. La sola prova di Edelinck alla vendita Sylvestre era stata venduta a 229 franchi, alla Durand 170; per una prova "avanti la quarta linea", la stima di Longhi era di 400 franchi.

La *Santa Genoveffa* di Balechou di proprietà di Joubert era stata venduta a un collezionista inglese a 300 franchi e da Longhi era stimata, avanti lettere, 200 franchi; quella del Gabinetto Sola, *anti litteram*, valeva 400 franchi. Vallardi a proposito di questa stampa forniva al lettore delle indicazioni precise per riconoscere le prime prove e le falsificazioni:

> «Le prime prove sono avanti lettere, senz'arma e senza i nomi degli artisti, avanti la veste allungata, col collare bianco, cioè il nastro che le sta al collo, ove pende una medaglia. […] Le seconde prove hanno l'arma senza lettere. […] Le prove falsificate e da noi verificate più volte, sono senza lettere e senz'arma, o con lettere ed arma, ma avanti le linee trasversali sulle lettere. […] Per usar questa frode di finger orive che paressero avanti lettere, o con lettere avanti le righe cje le attraversano, si crede che si coprisse tal parte del rame con un pezzo di carta, e così si stampassero altre prove avanti la lettera»[453].

Alto caso è quello del *Borgomastro Six* di Rembrandt, «Stampa celebratissima, le cui belle prove sono rarissime, e furono pagate a prezzi enormi»[454]. Era la stampa con la stima più elevata in Longhi, a 1.200 lire. Questa incisione era ricercata avidamente anche da Manfredini, come scriveva in una lettera a de Lazara nel 1785: «Corro dietro al *Borgomastro Six*, e saprei dove trovarlo in Parigi, ma dubito di ottenerlo»[455]. Il marchese l'acquistava l'anno successivo a 400 franchi e ne informava de Lazara[456]. Ferrario riportava che la rarissima prova custodita alla Biblioteca Imperiale di Vienna era stata acquistata nel 1782 al prezzo di 500 fiorini, invece alla vendita Durand era stata

---

[452] Diceva Zani che le prove di Audran che si trovavano in commercio in quegli anni erano state ritoccate con l'inserimento del nome *Goyton* e apparivano piuttosto nere Si raccontava che queste prove fossero le prime che l'incisore aveva impresso e proprio perché erano molto scure, quando Audran le aveva sottoposte al giudizio di Luigi XIV, erano state dal sovrano mal giudicate. La moglie dell'artista aveva consigliato di stampare molte prove per ridurne il nero e ripresentarle poi al sovrano. Queste prime prove nere erano state conservate dalla moglie e nei primi dell'Ottocento si vendevano a caro prezzo spacciate per prime prove: «Questa frottola viene da alcuni creduta, e per tali, come si spacciano, vengono comprate, ne sanno questi tali, che realmente le prime Prove non solo sono rarissime, ma pur anco di un eccessivo prezzo», *Discorso. Avvertimenti, e Precetti per tutti coloro, che comperar vogliono delle stampe*, citato da Cristofori, 2005, p. LV-LVI, conservato nella Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 3641.

[453] Vallardi, 1843, p. 19.

[454] Ferrario, 1836, pp. 292-293.

[455] Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Pisa 1 gennaio 1785, lettera citata da Vedovato, 2010-2011, I, pp. 120-121, conservata alla Getty Research Library, Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370.

[456] «In due giorni aspetto da Parigi il Borgomastro Six che fortunatamente ho acquistato per 400 franchi», Federico Manfredini a Giovanni de Lazara, Pisa 10 marzo 1786, lettera citata da Vedovato 2002-2003, pp. 158-159, conservata alla Getty Research Library, Los Angeles, Special Collections, *Giovanni de Lazara archive*, acc. 870370. Alla morte del marchese la prova era stata stimata 700 lire.

pagata 600 franchi; per una seconda prova i prezzi scendevano sui 300 franchi, cifra comunque elevata. Della *Grande resurrezione di Lazzaro* esistevano cinque prove ed è interessante osservare come i prezzi scendessero da uno stato all'altro. Le prime prove erano rarissime, come le seconde, alla vendita Durand una seconda prova era stata venduta a 600 franchi e nelle altre vendite si attestavano sui 500/400; una terza prova dalla vendita Mariette era stata valutata solamente a 56 franchi, una quarta 45, alla vendita Valois.

Scriveva Marsand di Wille che «Le prove avanti le lettere delle principali sue stampe sono salite a prezzi altissimi, e la collezione completa di tutte le sue opere, ch'io vidi in Parigi appresso il figlio di lui signor Pietro Alessandro, valente disegnatore ed intagliatore, credo che potrebbe avere un valore straordinario»[457]. Joubert riportava che la vendita delle sue stampe tra collezionisti stranieri, avvenuta a Parigi nei primi decenni dell'Ottocento aveva significato per la Francia un'entrata di un milione e mezzo di franchi[458].

Come è stato detto in precedenza, c'era una particolare predilezione per le stampe inglesi nei primi anni dell'Ottocento e i prezzi delle più celebri opere di incisori inglesi lo testimoniano. Le prime prove della *Morte del Generale Wolfe* di Woollett avanti le lettere, «avanti il secondo giro o segno alle pupille ed avanti i punti nell'orecchio del generale, colla punta degli stivali bianca»[459] del Gabinetto Sola era stimata 1.200 franchi. Della *Battaglia della Hogue* le prove avanti lettera erano state vendute alla Logette a franchi 600 e Canevari 500. La seconda prova posseduta da Manfredini era stata stimata 900 lire.

Passando agli incisori italiani contemporanei si osserva che le cifre erano molto alte in particolare per le stampe di Morghen. Una prima prova, avanti lettera, senza il nome degli artisti, della *Giurisprudenza*, era venduta a 300 franchi; la cifra si abbassava nella vendita Logette a 145, sempre avanti lettera ma con il nome degli artisti; una prova con le lettere aveva un prezzo di pubblicazione pari a 11 franchi. Erano rarissime le prove avanti lettere, una si trovava nella collezione di Gaudio e Ferrario aveva acquistato la sua con l'*Aedibus* in associazione a 30 franchi. L'*Aurora* aveva un prezzo di pubblicazione di 22 franchi, alla vendita Logette era stata venduta a 550, poco meno, ossia 495, a quella Rigal. Seconde prove con lettere, avanti le parole *In Aedibus Rospigliosiis* di cui erano state stampate cento carte, valevano 200 franchi a seconda dello stato di conservazione. Una prova avanti l'*Aedibus* era stata acquistata da Curti a 120 franchi ed era stato ritenuto molto fortunato perché non se ne trovano di vendibili. «Ed ecco il perché viene tanto avidamente ricercato dagli amatori questo intaglio del Morghen, ed il prezzo delle buone prove, e

[457] Marsand, 1823, p. 8.
[458] Joubert, 1821, III, p. 217.
[459] Vallardi, 1843, p. 287.

molto più delle prime, è quasi divenuto oggidi il prezzo del capriccio»[460]: si tratta della *Cena* di Morghen. Essa aveva un prezzo per i non associati pari a 56 franchi, alzato dall'artista stesso a 112 prima ancora di portare a termine l'opera, il prezzo arrivava al doppio per le prove avanti lettere[461]. Una prova senza lettere, "senza piattino" e con il fondo non ultimato, alla vendita Durand era stata data a franchi 1.095. I prezzi rimanevano alti: una prova *ante litteram*, con l'arma, la dedica e il piattino era stata acquistata dal Gabinetto Sola di Milano dagli eredi Longhi a 864 franchi. Prove simili alla vendita Logette 597 franchi, alla Rigal 600.

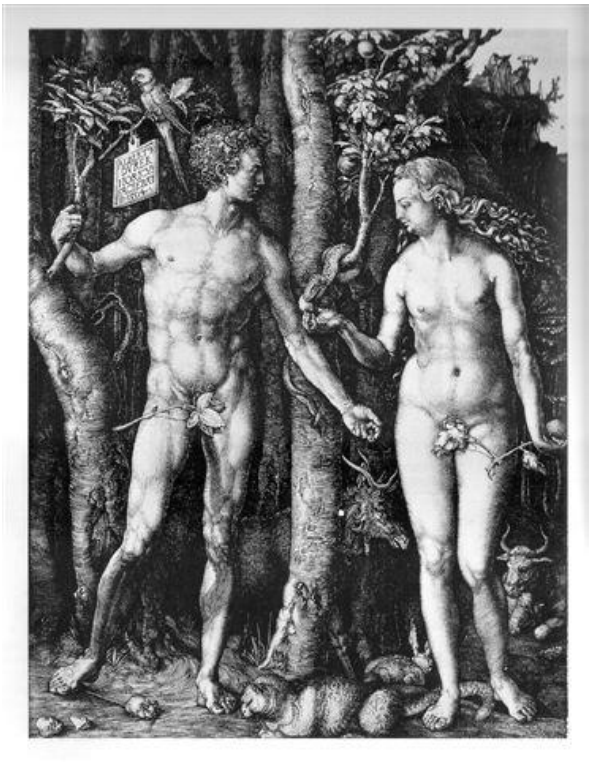
Gli altri incisori italiani risultavano meno quotati ma alcune opere avevano comunque raggiunto cifre significative. Le prove avanti lettere della *Morte di Lord Chatam* di Bartolozzi valevano 200 o 300 franchi, da Longhi era stimata 260 franchi. Le prime prove delle stampe delle Stanze Vaticane da Raffaello di Volpato avevano al tempo della loro pubblicazione un prezzo di pubblicazione di 33 franchi, per un totale di 264 franchi per tutte e otto. Nella prima metà dell'Ottocento ne valevano 500; a Roma erano vendute a 403 franchi. Le opere più quotate di Longhi erano *La Maddalena* che aveva un prezzo di pubblicazione di 24 franchi ed era stata venduta a 90 alla vendita Canevari e acquistata dal gabinetto Sola a 160. Il prezzo più elevato era quello dello *Sposalizio della Vergine* acquistata dal Gabinetto Sola per 650 franchi. Per quanto riguarda gli altri incisori attivi nella prima metà dell'Ottocento come Gandolfi, Bettelini, Garavaglia, Sabatelli, Schiavoni, ecc., è interessante analizzare e confrontare i diversi prezzi di pubblicazione e di associazione, non essendo le loro opere oggetto delle aste e delle vendite avvenute tra XVIII e XIX secolo. Di esempi ce ne sono moltissimi: Vallardi di ogni incisione dava notizia dei prezzi di pubblicazione, del numero di prove stampate e ogni informazione sulle modifiche apportate ai rami, sui vari stati e gli accorgimenti da considerare nella valutazione delle stampe.

Da questa breve analisi sul mercato calcografico primo ottocentesco è emerso, quindi, come l'attenzione alle etichette guidasse il collezionista nella scelta delle prove da acquistare e condizionasse i prezzi e la valutazione delle stampe. Si riscontra un riflesso di questa ossessiva attenzione a questi elementi anche nei cataloghi delle collezioni padovane analizzate, soprattutto in quelle del marchese Manfredini e di Gaudio: la cura dei compilatori, infatti, era rivolta a sottolineare i meriti delle incisioni soprattutto sulla base della presenza o assenza di determinate etichette, invece lo stato e la conservazione dei fogli erano spesso elementi secondari.

[460] Marsand, 1823, p. 28.
[461] «Vedendo il Morghen che questo suo lavoro gli riusciva a perfezione, tempo prima di ultimarlo ne portò il prezzo delle prove pei non associati a fr. 112, ed il duplo per le prove avanti lettere» (Vallardi, 1843, p. 142).

TAVOLE

1. ALBRECHT DÜRER, *Adamo ed Eva*, 1504, bulino, mm 194x253
2. ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo nello studio*, mm 249x189
3. ALBRECHT DÜRER, *Melancolia I*, mm 237x187
4. ALBRECHT DÜRER, *Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, bulino, mm 187x245
5. MARCANTONIO RAIMONDI, *Strage degli innocenti con felcetta*, bulino, mm 440x283
6. MARCANTONIO RAIMONDI, *Strage degli innocenti senza felcetta*, bulino, mm 417x272
7. MARCANTONIO RAIMONDI, *Martirio di san Lorenzo*, bulino, mm 579x439
8. MARTINO ROTA, *Il giudizio universale*, bulino, mm 231 x 312
9. NICOLAES DE BRUYN, *Il secol d'oro*, 1604, bulino, mm 442x686
10. SUYDERHOEF JONAS, *La Pace di Münster*, bulino, mm 577x439
11. ANTOINE MASSON, *Cena in Emmaus*, bulino e acquaforte, mm 585x 412
12. GÉRARD AUDRAN, *Alessandro Magno passa il Granico e mette in fuga i persiani*, 1672, acquaforte, mm 1379x646
13. GÉRARD AUDRAN, *Alessandro Magno sconfigge Dario nella battaglia di Arbela*, 1674, acquaforte, mm 1593x719
14. GÉRARD AUDRAN, *Ingresso trionfale di Alessandro Magno a Babilonia*, 1675, acquaforte, mm 924x651
15. GÉRARD AUDRAN, *Alessandro Magno accoglie Porro ferito*, 1678, acquaforte, mm 1569x645
16. GÉRARD EDELINCK, *La tenda di Dario*, bulino e acquaforte, mm 675x897
17. JEAN JOSEPH DE BALECHOU, *La tempesta*, acquaforte e bulino, mm 569x510
18. JEAN JOSEPH DE BALECHOU, *La calma*, bulino, mm 544x 442
19. JOHN DIXON, *La tigre*, 1773, mezzotinto, mm 490x597
20. FRANCESCO BARTOLOZZI, *Clizia*, 1772, bulino e acquaforte, mm 457x515
21. FRANCESCO BARTOLOZZI, *Morte di Lord Chatam*, 1784, acquaforte, puntinato, mm 771x569
22. WILLIAM WOOLLETT, *La morte del generale Wolfe*, 1776, acquaforte, mm 429x592
23. WILLIAM WOOLLETT, *La battaglia di la Hogue*, 1781, acquaforte e bulino, mm 427x584
24. RAFFAELLO MORGHEN, *Giurisprudenza*, 1784, acquaforte e bulino, mm 435x750
25. RAFFAELLO MORGHEN, *L'Aurora*, 1787, bulino, mm 913x 442.
26. RAFFAELLO MORGHEN, *Ultima cena*, 1799, bulino, mm 891x43



1. ALBRECHT DÜRER, *Adamo ed Eva*, 1504, bulino, mm 194x253

2. ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo nello studio*, mm 249x189

3. ALBRECHT DÜRER, *Melancolia I*, mm 237x187

4. ALBRECHT DÜRER, *Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, bulino, mm 187x245

5. MARCANTONIO RAIMONDI, *Strage degli innocenti con felcetta*, bulino, 440x283

6. MARCANTONIO RAIMONDI, *Strage degli innocenti senza felcetta*, bulino, 417x272

7. MARCANTONIO RAIMONDI, *Martirio di san Lorenzo*, bulino, 579x439

8. MARTINO ROTA, *Il giudizio universale*, bulino, mm 231 x 312

9. NICOLAES DE BRUYN, *Il secol d'oro*, 1604, bulino, mm 442x686

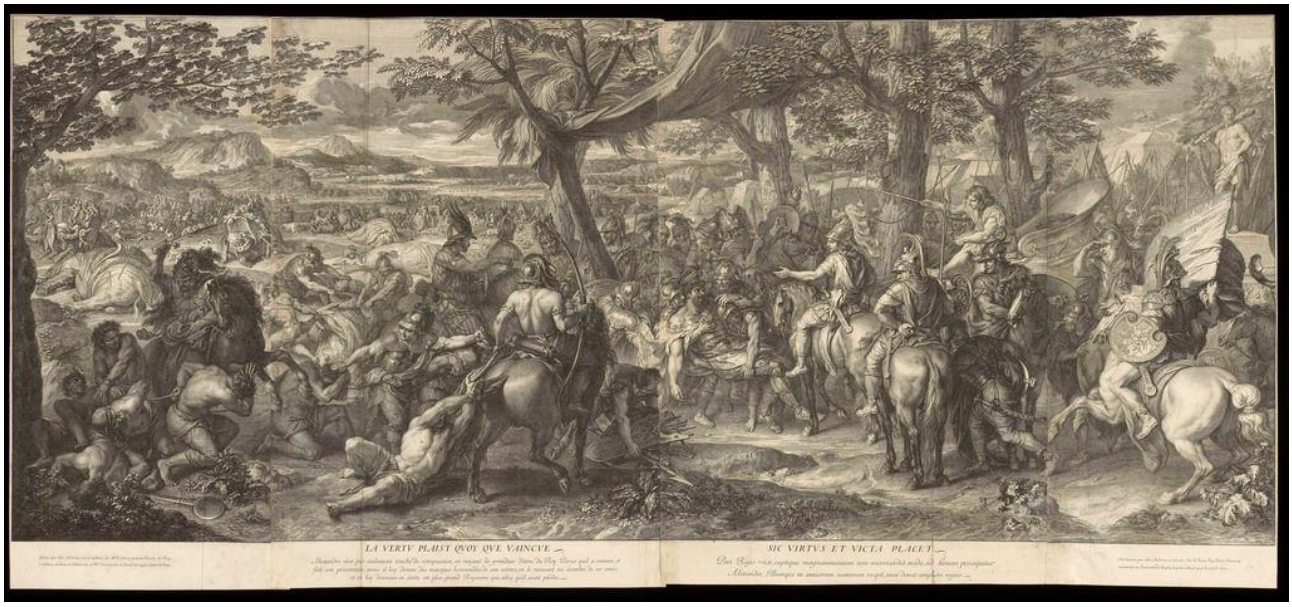
10. SUYDERHOEF JONAS, *La Pace di Münster*, bulino, mm 577x439

11. ANTOINE MASSON, *Cena in Emmaus*, bulino e acquaforte, mm 585x 412

12. GÉRARD AUDRAN, *Alessandro Magno passa il Granico e mette in fuga i persiani*, 1672, acquaforte, mm 1379x646

13. GÉRARD AUDRAN, *Alessandro Magno sconfigge Dario nella battaglia di Arbela*, 1674, acquaforte, mm 1593x719

14. GÉRARD AUDRAN, *Ingresso trionfale di Alessandro Magno a Babilonia*, 1675, acquaforte, mm 924x651



15. GÉRARD AUDRAN, *Alessandro Magno accoglie Porro ferito*, 1678, acquaforte, mm 1569x645

16. GÉRARD EDELINCK, *La tenda di Dario*, bulino e acquaforte, mm 675x897

17. JEAN JOSEPH DE BALECHOU, *La tempesta*, , acquaforte e bulino, mm 569x510

18. JEAN JOSEPH DE BALECHOU, *La calma*, bulino, mm 544x 442

19. JOHN DIXON, *La tigre*, 1773, mezzotinto, mm 490x597

20. FRANCESCO BARTOLOZZI, *Clizia*, 1772, bulino e acquaforte, mm 457x515

21. FRANCESCO BARTOLOZZI, *Morte di Lord Chatam*, 1784, acquaforte, puntinato, 771x569

22. WILLIAM WOOLLETT, *La morte del generale Wolfe*, 1776, acquaforte, mm 429x592

23. WILLIAM WOOLLETT, *La battaglia di la Hogue*, 1781, acquaforte e bulino, mm 427x584

24. RAFFAELLO MORGHEN, *Giurisprudenza*, 1784, acquaforte e bulino, mm 435x750

25. RAFFAELLO MORGHEN, *L'Aurora*, 1787, bulino, mm 913x 442.

26. RAFFAELLO MORGHEN, *Ultima cena*, 1799, bulino, mm 891x433

APPENDICE DOCUMENTARIA

AVVERTENZA

Nella sezione a) viene proposta una selezione di lettere inedite provenienti dal *Carteggio Marsand* custodito presso la Biblioteca Universitaria di Padova. La corrispondenza dell'abate con i Vallardi e con Bettalli propone un interessante esempio di commercio di stampe di primo Ottocento.

Nella sezione b) seguono le lettere inedite riguardanti lo scritto di Marsand il *Fiore dell'arte dell'intaglio […]* sulla raccolta di stampe di Luigi Gaudio, conservate alla Biblioteca Universitaria di Padova: si tratta di alcune lettere dell'abate che informano sulle fasi di composizione e realizzazione del catalogo e delle risposte di alcuni suoi conoscenti e amici per ringraziarlo del dono del catalogo a loro inviato. La sezione si chiude con una selezione di lettere inedite provenienti dall'archivio privato della famiglia Gaudio, conservato all'Archivio di Stato di Padova e una lettera di Alvise Albrizzi indirizzata a Luigi Gaudio riguardante la questione attributiva della *Strage degli innocenti* di Marcantonio Raimondi.

Nella sezione c) vengono presentate alcune lettere inedite provenienti dal *Carteggio Piazza* custodito alla Biblioteca Civica di Padova: parte dello scambio epistolare tra il vescovo Modesto Farina e Antonio Piazza a proposito dei cataloghi sulla collezione Manfredini di Neumayr e di Meneghelli; e alcune lettere dell'abate Meneghelli ad Antonio Piazza riguardanti la descrizione delle collezioni dell'avvocato.

CRITERI DI TRASCRIZIONE

Nella trascrizione delle lettere si è cercato di rispettare la grafia e la punteggiatura dell'originale, anche se in alcuni casi è apparso difficile decifrare le diverse scritture. Dove non è stato possibile sciogliere le abbreviazioni sono state riportate come nel testo originale; le maiuscole, la punteggiatura e i capoversi sono stati rispettatti. Sono state mantenute le formule di saluto, invece le parti di tenore personale o riguardanti altre notizie meno utili ai fini del presente studio, sono state omesse. In alcuni casi, per maggiore chiarezza, sono state inserite delle note testuali.

Segni usati nel testo:

[…] passo omesso

[?] parola illeggibile

[#] carta rotta o strappata

[# - #] parola cancellata

A) Lettere di Antonio Marsand

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289.

1. Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova, 27 settembre 1808 (lettera n. 5)

Signori Fratelli Vallardi!

Padova 27 settembre 1808

O' dilazionato due giorni a darvi mie nuove per poter iscrivervi qualche cosa di preciso, ma non mi viepiù fin'ora. Vidi una sola volta il noto Signore, e niente mi disse. Dopodomani debbo vederlo ancora, e se non mi entrerà in discorso ci entrerò io con destrezza e vi terrò ragguagliati. Quel Pietro Orsingher non è in Padova da un mese circa. Il vecchio presso cui alloggia e nelle cui mani sta in deposito una cassa stampe, che non si sa cosa sieno, mi disse che lo aspetta di giorno in giorno. Appena arrivato state tranquilli, che già so cosa o' da fare. Se volete il Poelembourg per i sei luigi decidetevi a posta corrente, che in vece di farlo ritornare a Venezia come mi si esibisce, lo lascerò più volentieri a Milano per meno di ciò che mi si offre da Venezia. Vi prego d'impostare l'inserta, che contien l'altra per Mr. Philidor. Raccomando al carissimo Giuseppe quei Bartolozzi, che mi promise. Mille saluti a tutta la famiglia indistintamente, ringraziandovi di cuore delle tante gentilezze ed attenzioni, che mi avete usate. Dove posso servirvi impiegatemi, e credetemi con vera amicizia.

Il vostro affezionato Caro Amico obbligato

Antonio Marsand

2. Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova, 22 novembre 1808 (lettera n. 6)

Signori Fratelli Vallardi!

Padova 22 novembre 1808

Scrivo al Signor Santo che per finirla e non più parlare di una cosa che mi fu di gran danno, gli rilascio le due stampe per f. 200. Vi prego di spedirgli l'inserta. Resto dunque a voi debitore di f. 178,6 dei quali detraendo f. 144 del Poelembourg, rimane il mio debito con voi di f. 34,6 i quali vi pregherei di aspettarli un poco, se non vi rincresce, e se nò disponetene. Sto attendendo la piccola stampa già spedita dal Signor Santo, e da me pagata nel conto. Chi sa che frà non molto non mi

mandiate dei Bartolozzi! Lo spero. Intanto conservatemi la vostra amicizia, comandatemi dove posso, e credetemi.

Il vostro affezionato obbligato Amico

Antonio Marsand

3. Antonio Marsand ai fratelli Vallardi, Padova, 24 febbraio 1809 (lettera n. 7)

Milano Signori Fratelli Vallardi!

Padova li 24 febbraio 1809

Siate pur tranquilli, che al presentarsi del pagherò sarà da me soddisfatto sul momento, anzi lo scrissi l'altro ieri al Remondini medesimo. Conviene poi, che voi mi usiate un'amicizia ed è di mandarmi a posta corrente la nota distinta delli 26 ritratti col prezzo ristrettissimo, onde non perder tempo e denari in lettere. Mi pare, che quei ritratti abbiano tutti il nome del rappresentato, nel qual caso la nota vien più sicura, segnando i detti nomi. Ma soprattutto mi raccomando che mi rispondiate a vista, altrimenti non so se sarà più in tempo di contrattare i vostri, essendomene d'altra parte esibiti alcuni dell'Holbein medesimo. Oltre il prezzo ristretto, mi direte ancor se potete accordarmi un po' di tempo al pagamento. In attenzione de' vostri solleciti, pregandovi a ricordarmi alla famiglia tutta, sono di cuore.

Il vostro affezionato Caro Amico

Antonio Marsand

Mi viene spesso a memoria quel buon risotto, che o' mangiato in vostra casa.

4. Antonio Marsand a Giuseppe Bettalli, Padova, 25 agosto 1809 (lettera n. 8)

Caro amico!

Padova li 25 agosto 1809

Sono impaziente di riveder vostri caratteri, prima, per saper della salute del comune Amico Celotti, anzi vi prego di fargli una visita per me e dirgli che desidero assai di ricevere sue risposte, e s'egli non è ancora in capo di scrivermi, vi prego a posta corrente darmi sue nuove. Secondo; cosa potete dirmi rapporto alla mia collezione Bartolozziana? Terzo, ditemi se avete ricevuto il Woollett in buone condizioni? Quarto, come sta il papà, e la famiglia tutta? Levatemi di queste innocenti curiosità. Passiamo ad altro.

Colla morte di un cavaliere padovano, resta vendibile una piccola unione di stampe, che adornavano una sua stanza. Eccovi la nota. Sono tutte montate in cristallo. I cristalli sono tutti di un pezzo, ma non sono specchi grossi, ma bensì lastre. Le cornici sono di noce. Le prove sono tutte fresche e ben conservate. Il solo ritratto di Tartarotti è rattoppato nel fondo ossia nel contorno. Fui chiamato per dar la mia opinione, ed io pensai subito a voi. Se per trentadue zecchini potessi farvi aver tutto, vi starebbe bene l'affare? o' data la mia parola, che in otto giorni risolverei qualche cosa. Fate i vostri calcoli, ed a posta corrente risolvetevi quanto al pagamento, dissi, ch'io non pagherei che a tutto ottobre, e così sarebbe di voi. Vi prevengo, che la spesa dell'incassarli e del trasporto sarebbe a vostro carico, non essendo affar mio. Addio. Vi abbraccio di cuore.

Il vostro affezionato Caro Amico

Antonio Marsand

5. Antonio Marsand ai Fratelli Vallardi, Padova 12, marzo 1811 (lettera n. 10)

Milano Signori Fratelli Vallardi!

Padova 12 marzo 1811

Io vi scrissi nella mia lettera di commissione, che se vi conveniva darmi la stampa per f. 100 me la mandaste, e se nò non ne parliamo più. Chi è quello, che l'avrebbe spedita, pretendendone di più? Nessuno. Eppur voi sì. In somma per finirla io vi darò sette zecchini milanesi, ma non un soldo di più, e se vi ci perdete, non so che farvi, e dovevate far a meno di spedirla. Il Viero a' ricevute le vostre stampe, e o' fatto in modo, che le riceva senza un soldo di spesa. Quanto al porto da Milano a Padova, io non pretendo un soldo neppur per questo, e così spero sarete contenti. La suddetta somma ditemi a chi debbo pagarla. Avreste a sorte una cornice d'oro usata ma non frusta per montare il Napoleone di Morghen, che mi avete venduto? Se sì, scrivetemene il prezzo prima di mandarla. Addio.

Il vostro affezionato ed Amico

Antonio Marsand

6. Antonio Marsand ai Fratelli Vallardi, Padova, 8 ottobre 1811 (lettera n. 11)

Milano Signori Fratelli Vallardi!

Padova 8 ottobre 1811

Molti impicci sul momento della partenza mi ànno impedito di vedervi, e vedere le vostre stampe. Rimetteremo tutto alle vacanze del Carnevale, nel qual tempo penso di ritornar alla capitale. Intanto ditemi l'ultimo ristretto prezzo del Poilly avanti gli Angeli, ma senza perder tempo in lettere, anzi se non abbandonate di molto l'idea dei 100 franchi è inutile che trattiamo. Così pur prenderei quell'Agostin Veneziano, se potete trovarmi un'altra prova di confronto e che il prezzo fosse discreto. Ricordatevi due cose; prima, che io non sono un millionario; seconda, che io non vi esibisco cambi, ma denari sonanti. Per le vostre sei vedute di Guardi aspetto un incontro particolare se non vi dispiace, onde non buttar altri soldi inutilmente. Se poi assolutamente vi preme di averle presto, scrivetemi. Ricordatemi alla famiglia tutta. Dove posso comandatemi liberamente, e credetemi.

Il vostro affezionato obbligato Amico

Antonio Marsand

P.S. Tra i vostri Dietricy vedete se vi è il Nerone a letto ecc. Così pure se avete una bella prova della Maddalena nel deserto di Hollar l'acquisterei.

7. Antonio Marsand a Gioachimo Bettalli, Padova, 29 novembre 1814 (lettera n. 12)

Caro Amico

Padova 29 novembre 1814

Già vi scrissi quanto alle cornici dei Zuccarelli, che non mi occorrono più. Li sto dunque aspettando come stanno, e solo vi prego di farmi incorniciare il piccolo rappresentante il S. Francesco. Quanto ai Canaletti, li vorrei colle cornici della stessa grandezza dei due ultimi Gessner. Sono larghe circa metri sette, anzi se fossi in tempo vi pregherei di mandarmi a dirittura tanto i due Zuccarelli quanto i due Canaletti senza cornici, perché quando vi resta la misura precisa dei due Canaletti niente più vi occorre, ed io vengo a risparmiare non poco nel dazio d'entrata presso di noi, dove le cornici dorate non pagano quasi niente, ma i quadri in cornice dorata pagano non poco. Quando dunque saranno fatte me le manderete separate in una cassettina, e tanto più, che mandandomi adesso i due Zuccherelli soli, sarebbe sempre necessario di fare due spedizioni. Dunque se siamo in tempo,

consegnate al Brambilla la cassetta coi quadri, e quando le due cornici saranno pronte, me le manderete separate col piccolo Zuccherelli. […]
Vi abbraccio di cuore,

Il vostro Marsand

[…]

[In alto a destra] Il S. Francesco merita una cornice piuttosto larga

8. Antonio Marsand a Francesco Longhena 11 gennaio 1817 (lettera n. 30)

Quod fac fac citius. Stasera ne parlai all'amico Bettalli; stasera m'ha fatto veder tutto; stasera s'è fatta la nota; e stasera ve l'ho portata al negozio Scapin. Stabiliremo poi il giorno per andar voi a vedere le stampe, e ne avvertirò il Bettalli. Mi raccomando pel Manzoni, e per la guida alla Pinacoteca. Addio di cuore.

Il vostro Marsand

Dal negozio Scapin. Giovedì 11 gennaio 1827 alle ore 8 ½

[Segue nota sul retro]

Vallardi Vasi – Descrizione di Roma vol. 2 1826
Idem Venuti – Roma Moderna
Idem Guida di Firenza stampata da Molini
Idem Scuola Italica
Idem Crozat Gabinetto del 2
    Guida di Bologna
    Napoli, informarsi per la Guida
    Osservare la Galleria di Vienna che si pubblica in quanto a Brera Bettalli
    Catalogo della Galleria di Lictenstein
    Quadro di Raffaello del Conte Comini a Vienna
    Ultima edizione della Guida di Parigi del Museo Reale
Per la Guida di Pietroburgo dimandare a Paolo Dadda che abita giù dal Ponte di Porta Nova che ha preso per moglie una Genovese.
A Brera vi deve essere la Galleria di Monaco stampata in Littografia in foglio grande.

[segue nota su altro foglio **(lettera n. 30bis)**]

Nota delle stampe tratte da Raffaello, che possono vedersi, in giornata, da determinarsi, presso il negozio Bettalli.

Intagliatori[462]

Desnoyers - Fede, Speranza, e Carità N° 3

Benedetti - Sacra Famiglia in gran foglio

Selma - Madonna della perla

Anderloni - Madonna col Bambino

Detto - Sacra Famiglia

Garavaglia - Sacra Famiglia

Anderloni e Longhi - Visione di Ezechiello

Selma - Madonna del pesce

Folo - Madonna, S. Anna, S. Giov. E il Bambino

Morghen - Madonna della Seggiola

Detto - Madonna del cardellino

Pradier - Vierge aux ruines

Vangelisti - Madonna col Bambino

Mercoli - Divina conversazione

Caronni - Madonna col Bambino, e S. Giuseppe

Pfeifer - Sacra Famiglia a S. Celso in Milano

Morace - La Carità

Fontana - La Fornarina

Morghen - La Fornarina

- Ritratto di Raffaello

Caronni - Madonna col bambino

Volpato - Mansuetudine

[?] - Sacra Famiglia

Richomme - Trionfo di Galatea

Massard - S. Cecilia

Hallovaÿ - 4 cartoni esistenti in Londra

[462] Oltre ai già noti incisori compaiono: Auguste Gaspard Louis Desnoyers, Michele Benedetti, Ferdinando Selma, Charles Simon Pradier, Vincenzo Vangelisti, Giacomo Mercoli (?), Karl Hermann Pfeifer, Ernest Morace, Joseph Theodore Richomme, Jean Baptiste Raphael Urbain Massard, Thomas Holloway, Luigi Fabri.

Massard - I Cinque santi
Volpato-Morghen - Le otto camere del Vaticano
Fabri - due delle dette
Morghen - La Giurisprudenza
Morghen - I quattro tondi
Detto - La Madonna della seggiola
Detto - La Trasfigurazione
Longhi - Lo Sposalizio
di diversi - L'antico e nuovo testamento in 62 fogli
Volpato - Deposizione della Croce

9. Antonio Marsand a Giuseppe Bettalli, Parigi, settembre 1831 (lettera n. 40)

Caro il mio Peppe
[…] Oggi dì tutto* fu consegnato secondo i tuoi ordini al Tessari in mio nome, e per conto e commissione tua; ciò che ti serva. Non puoi credere quanto vivamente io abbia gradite quelle due linee del nostro bravo Tognino, che abbraccio, e ringrazio. Io sono ben lungi de' meriti e delle virtù e del valore del mio Checco, ma in una cosa mi glorio d'imitarlo perfettamente, cioè di esser grato all'entusiasmo non solo ai benefici, ma all'amichevole memoria altrui. Oh quanto desidero bermi una di quelle bottiglie di Madera, ma non senza di te. Saluto caramente il buon Ambrogino e tutti di tutte le quattro famiglie. Ricordami all'ottimo amico Signor Prato e credimi nunc et semper et in saecula.
Dì Parigi, à settembre 1831

Il tuo Marsand

*meno il Donnet come vedrai nel p.s. qui addietro

P.S. Quanto all'opera di medicina ebbi la conferma del tuo alto merito da due medici di mia conoscenza, su questo punto puoi star tranquillo. Tu mi prescriverai per essa la spesa di franchi 30 circa, ma non si poteva far altrimenti. Quanto a' fascicoli, che sortiranno a compimento de l'iconographie, e che già staranno a mio carico, ce la intenderemo sul modo di farteli giungere.

P.S. Ti prego quanto al mio arrivo costì niente dire.

P.S. I°. Mi ho preso una libertà riguardo a la carte de France par Donnet ma spero non andrete in collera. È da qualche tempo, ch'io custodisco sei stampe da mandare al Signor Professore Montesanto in Padova, ma faute d'occasion non potei farlo finora, e il Montesanto me ne sollecita. Pensai dunque d'inviarti il Donnet in una cassettina per diligenza indirizzandolo al S. Pietro Paolo figlio Prato-Novara, il quale voi avviserete. Ricevuta che abbiate la cassetta, vi prego spedire al Montesanto le sette stampe, per diligenza, nella cassetta medesima, perché alcune essendo incollate non possono rotolarvi senza lor danno; e se sei contento divideremo la spesa del porto da Parigi a Novara, come a mio carico starà la spesa della cassetta, e consegna ecc.

P.S. II° Altro postscriptum ed abbi pazienza. Oltre le sei stampe, di cui ti scrivo nell'altro P. Scriptum, e che avrai la bontà di spedire a Padova, troverai nel rotolo un seguito di dodici litografie rappresentanti Cavalli, e più una veduta della facciata del Palazzo della Borsa in Parigi. Queste tredici stampe (senza farle vedere ad altri) e tene dirò il perché, ti prego metterle in disparte in qualche tuo portafoglio, e custodirle a mia disposizione. Non ti ringrazio per le tante noie, che ti reco, e che soffri con sì buon animo, poiché conosci il mio cuore ed io conosco il tuo.

Altra grazia, che ti chieggo. Vorrei che mi facessi legare in cartone ricoperto con carta marocchinata verde le 12 litografie Cavalli, frapponendo ad ognuna un foglio carta di seta, esso pure stabile colla legatura. Le stampe sono già numerate 1.2.3 ec; e quindi si avrà cura dell'ordine nei numeri fatta la legatura (che vorrei pronta al mio arrivo) porrai il libro in disparte.

Consegnati al Signor Tessari di tuo ordine volumi 7 di medicina.
Livraisons 37 (finora) de l'iconographie e i 12 volumi inglesi.

B) Lettere di Antonio Marsand

1. Antonio Marsand ai fratelli Bettalli, Padova, 15 gennaio 1823 (lettera n. 18)

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289

Caro amico,

ringrazio senza fine l'ottimo e bravo amico Rados (del quale nella mia prefazione all'opera parlerò come ben merita) delle istruzioni mandatemi intorno all'acquatinta, e veramente gliene sono obbligato assai. S'egli, come promise, e come desidero, vi darà terminato nel giorno 20 corrente il Marcantonio, io ne avrò le solite due prove, il dì 24, che starò aspettando a braccia aperte. Intanto vi prego di ordinar subito la stampa dei due rami già terminati, intorno a che spero d'aver detto tutto nell'inchiuso promemoria. Chi ha tempo non aspetta tempo, e poiché son finiti, va bene anticiparne la stampa, e per guadagnar tempo, e perché possano asciugarsi bene, in altra carta vi noto le parole, che debbono andar incise, sotto l'uno e sotto l'altro, e vi raccomando che sieno d'un carattere grazioso. Fatte che sieno le tirature (che non vi vorrà già molto tempo) mi direte di quanto dovrò accreditarmi e per la carta e per la tiratura. Vi prego bensì, che lo stampatore sia di buona fede, onde non ne vadino fuori prima del tempo, dopo il quale ne daremo a chi ne vorrà, mi vi raccomando.

Quanto poi al signor Zanetti, che importa ch'io faccia un nuovo promemoria? Gli cederò i soli 30 esemplari dell'opera, ch'io tengo senza rami, ma ben cilindrati, piegati, e preparati. Egli è onesto, voi lo siete altrettanto, e tutti e due siete conoscitori della cosa. Che credete voi, che possan meritare i rami tutti, e i 30 esemplari? Io so di star si bene nelle mani vostre e del signor Zanetti, ch'io sarà contento di ciò, che farete. L'aver i denari pronti, o quasi pronti, e il gusto ch'io avrei, che tutto se n'andasse ben lungi d'Italia (e i giusti di qualunque specie sieno bisogna pagarli) sono due cose, che mi faranno ridurre a ciò che voi e il signor Zanetti crederete opportuno. Basta che assicurate il signor Zanetti, che l'affare è vergine e in tutta la buona fede, come si parlasse dinanzi a Dio medesimo; cioè a dire, che i rami, specialmente parliamo della Laura e del Petrarca non viderà più la luce del giorno né della notte la luna dacché sono state tutte le 450 prove occorrenti alla mia opera e che per lettera del Morghen e del Bardi sono assicurato, che della Laura se ne posson tirar 600 di buone; quanto poi al Petrarca sine fine, per la qualità dell'intaglio. Dunque spicciamo questo benedetto affare, che pel signor Zanetti è una presa di tabacco, e che spero nol farà mai pentire. Io credo che un centinaio di prove, se vuole, glielo fo vedere io medesimo sul momento.

Vi prego en passant dell'inchiuso biglietto al signor Brizzolara. Amatemi, e credetemi di cuore.

Il vostro Marsand

Dì Padova, il dì 15 del 1823

Mi direte della spesa del rame per l'Alberto e così di mano in mano avvisatemi de' miei debiti, onde regolarmi.

2. Antonio Marsand ai fratelli Bettalli, Padova, 12 febbraio 1823 (lettera n. 19)
Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289

Caro amico,
Riceverò domani le tappezzerie speditemi, per cui ve ne ringrazio, e vi trasmetto qui inchiuso un ordinetto di f. 59 mili a saldo.
Ho rettificato il conto, e accreditandovi delle prime quattro partite, che importano f. 23.10, rimane netto il mio credito a tutt'oggi in milanesi f. 193.4, delle quali piacciavi di accreditarmi. La terza di quelle quattro partite, che comprende i due ultimi rami, già si riferisce ai due ultimi da doversi incidere, poiché già sapete che i due ultimi incisi sono stati già portati nel conto addietro.
Io credeva, che aveste contrattato il prezzo della stampatura de' rami innanzi di darli a stampare, o che voi poteste dirmelo per approssimazione, e questo fu il motivo per cui vi pregai di dirmelo, onde regolarmi. Spero però che non andremo al di là delle f. 12 di Milano al cento, come ho pagato al Veneziano per le vedute all'acquatinta del mio Petrarca. In fatti vi raccomando di tirarla più che potete.
Non occorre, che mi mandiate la carta colle tirature dei due suddetti primi rami, ma vi unirete anche la tiratura del terzo, cioè del Marcantonio, che voi dite che sarà (se sarà) terminato dentro la corrente settimana. Conservo sempre la vostra lettera, nella quale mi avete scritto, che Rados ci aspetta, perché vuole sbrigarsi avendo altri lavori. Egli ci aspetta. Oh questa è pur bella! Il Callot l'ha spicciato in dieci giorni; il Luca in un mese e mezzo; il Marcantonio in tre mesi; e se andiamo di questo passo, io avrò gli altri due per l'anno venturo. Io penso di scrivergli quanto prima una lettera, perché in tutti due i casi, o che non sia contento più del prezzo, o che non possa più attendervi, parli fuori dei denti; perché io non sono uomo da andarmene avanti tutti e due, andiamo bene; e se no, parli chiaro. Vi prego rispondermi a posta corrente su questo argomento, perché troppo m'interessa, e vi prego rispondermi chiaro e netto. E perdonatemi se vi dico, che se voi in

luogo di scrivermi, che il Rados ci aspetta, mi aveste scritto, che Rados non lavora pe me, non avessimo perduto così miseramente un mese e mezzo. Attendo dunque vostre risposte definitive, chiare, e nette. Non vi dissimulo, che considerando la parola, ch'egli mi ha data, secondo la quale pareva, che in due mesi o poco più mi volesse dar terminati tutti cinque i rami (il che poteva fare avendomi dato il primo in 10 giorni, e quindi molto più il secondo che ha minor lavoro) e considerando l'amore, con cui si pose all'opera, e poi il modo con cui in seguito ebbe a trattarmi, non vi dissimulo, dico, che ciò mi mette di mal umore. Quindi rinnovo a voi le mie preghiere, perché mi rispondiate a posta corrente, e mi diciate con quella franchezza, alla quale gli uomini pari vostri debbono agire e trattare, se nel 15 di marzo avremo gli altri due o no, e niente più. Voi direte ch'io vi porto molte noie, ma finalmente siete voi stato il mediatore, e il consigliere a fine che io scegliessi il Rados il che io ho fatto di pieno contentamento appunto perché ci eravate voi di mezzo; e poi a dirvela, io me ne ha men a male di un'insolenza dettami francamente, che di una buona grazia fra i denti. Ditelo pur in mio nome al Signor Rados, col quale poi mi riserbo, e forse fra non molto, di parlare a voce anche di una cosa, che potrebbe essergli di qualche utilità.

Quanto al tableau di fiori, se stiamo al prezzo pare che non debba esser cosa assai sublime; ma poiché voi siete contenti e della composizione, e della esecuzione, io pure il sono senza vederlo. Del resto il Migliara non dà mai vernice a' suoi tableaux, ma fa' che il cristallo medesimo serva di vernice. Voi dunque null'altro avete a fare, che portar il tableau al Signor Ferrini scatolino Corsia de' Servi, il quale ha sempre attaccati al cristallo i miei tutti di Migliara e d'altri, ed ha la misura precisa, che occorre, ditegli, ch'è cosa mia, e che mi raccomando, che a caso abbisognasse, prendesse consiglio dal mio Migliara. Alle fabbriche di Venezia, io fui uno degli associati, e mi costò l'associazione otto franchi il cahier. Vedete dunque, che mi costa più di 400 franchi al detto tableau, aggiungete la mezza risma di carta, che v'ho ordinata per farle tre, e più la carta occorrente per le tirature dei 5 rami, e l'affare è terminato, spero con vostro contentamento.

Quanto all'affare col Signor Zanetti non dico più nulla. Sentirò nel prossimo ordinario, come voi mi scrivete, il risultato, e in seguito ve ne dirò. Addio di cuore. Compatite le tante seccature, e credetemi al solito.

Il Vostro Affezionato Caro obbligato Amico

Marsand

Di Padova, il dì 12 febbraio 1823

3. Antonio Marsand a Bartolomeo Gamba, Padova, 23 aprile 1823

Biblioteca Civica di Bassano, Epistolario Remondini, XIV 29 3733

Mio caro amico

Fui industriosissimo nel fare i vostri complimenti all'autore della quistione sopra la bellezza, e in verità ch'era necessaria non poca industria. Voi dite, che non vi si può cacciare di testa, che le Veneri di Tiziano non fossero belle, ed io pure ho un'altra cosa, che non posso inghiottire, e che vi dirò. Con questa mia riceverete franchi i due primi fogli , in cartaccia, della mia opericciuola, che si sta stampando; e così farò, ringraziandovi nuovamente della usatami gentilezza. Non chieggo da voi indulgenza, perché non ho rimorso di non aver fatto quant'ho potuto con tutte le mie forze; e se queste sono poche, io non ne ho colpa. Vedrete per altro, ch'io sono un po' fortunato nella introduzione. Fo poi quanto posso per mantenere il segreto, a fine che l'operetta riesca improvvisa al mostro Gaudio, ma in una stamperia aperta è quasi impossibile. Addio mio ottimo e soavissimo amico. Vi abbraccio di cuore, e pieno di stima, e di particolare affezione.

Il vostro Marsand

Di Padova, il dì 23 aprile 1823

P.S. Il signor Erborn inglese acquistò, colla mediazione del Salvi, in Roma, per 14 mila scudi pronti, la famosa collezione di disegni originali di Ms Vicari già sarà pervenuta questa notizia al nostro Cav. Cicognara, al quale vi prego de' miei rispettosi uffizi.

4. Antonio Marsand ai fratelli Bettalli, Padova, 26 aprile 1823 (lettera n. 20)

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2289

Mio caro

Grande notizia io debbo comunicarvi; e dico grande, perché mi pesa il prevedere i forti imbarazzi, né quali io vi pongo, avendo ben voi tanti vostri affari, a cui attenderò; ma il fatto sta, che se voi non mi aiutate, io ho perduto posso dire, e l'oglio e la lucerna nell'opera, che impresi pel Signor Gaudio. Improvvisamente, e per ragioni, che vi dirò a voce in altro tempo, fu infallibilmente fissato il giorno delle nozze il dì del Corpus Domini, cioè il di 29 dico ventinove del prossimo mese di maggio. Voi capite ben di leggeri, che se io, come si usa, non posso mandar a casa del Gaudio l'opera il dì 28, o al più tardi la mattina di buon ora il dì stesso 29; l'opera mia, quanto al gradimento di quello, per cui fu fatta, perderebbe un novanta per cento del suo pregio qualsi sia.

Dunque, amico mio, non mi abbandonate, ve ne prego quanto so e posso, e datevi tutto il movimento, appena vista e letta la seguente. Avete fatto tanto per me; e coronate i vostri meriti in questo momento. Coûte ce qui coûte; nel giorno 10, dico dieci, di maggio, infallibilmente voi dovete mandarmi col corriere in buon involto ogni cosa. Vi prego dunque di star bene attaccato alle cose, che sono per dirvi, ed eseguirle tutte con attenzione.

1ª. Far che il Rados si metta subito a terminare il ritratto del Woollett e in maniera che pel giorno stabilito della spedizione possano essere state tirate tutte le prove necessarie. Egli in dieci giorni ha fatto quel bel ritrattino del Callot, tanto più facilmente in tre o quattro dì potrà terminare il Woollett. Se mai egli o per malattia, o per altre ragioni non potesse, vi prego trovar tosto altro incisore, che in qualunque maniera lo termini col consiglio e direzione di lui, che non vorrà negarmi.

2ª. Quanto all'Alberto, mi contento di quello ch'è già finito, e in vista della presente, datelo subito allo stampatore, facendone tirare le prove, come vi dirò da qui a poco. Pagherà al Rados ciò, che voi mi direte, pel lavoro ch'egli avrà fatto nella replica dell'Alberto. Ci vuol pazienza, lasciamolo andare; e mi contento di quello, ch'è fatto.

3ª. Raccomandate allo stampatore, che mi ponga tanta tinta e sì forte, e ciò raccomandategli specialmente per l'Alberto, ch'essendo forte di lavoro, se lo carica di tinta, diviene un diavolo insopportabile. Ditegli dunque, che si attenga a stampatura leggera, ed abbia un po' più di attenzione.

4ª. Se uno stampatore non bastasse per tutti due i rami, che rimangono a stamparsi, cercate altro stampatore, e datene uno ad uno, ed uno a un altro.

5ª. Vi confermo, che niente m'importa di prove a colori, bastandomene una sola, sola; per porla nell'esemplare della sposa. Di tutte le altre non so che farmene; ciò vuol dire, che se sono fatte le pagherò, e se non sono fatte sospendetene la miniatura. Mi basta dunque una per rame; e nel giorno 10 dovranno queste cinque colorate esser poste nell'involto. Fatte che sieno stampate a tinte leggère, leggère, come le due prime prime, che mi avete mandate, e ch'io vi rimandai per norma. Son contento, che sieno come quelle. Ma colori forti no per carità.

6ª. Ecco il numero preciso delle prove, che debbono tirarsi e dai rami già tirati, e dai rami ultimi. Vi prego star precisamente a quanto vi scrivo.

Del Callot N° 15 in 4°

Del Luca N° 15 in 4°

Del Marcantonio N° 15 in 4°; supponendo che anche a questo abbiate fatta la giunta, che avete fatta ai due primi, come credo. Se poi no, farete tirar la giunta simile ai due primi suddetti, e più vi aggiungerete i 15 in 4°.

Dell'Alberto N° 175 in 4° con lettere
N° 12 in ½ foglio avanti lettere
N° 12 in ½ foglio con lettere
N° 4 in 4° avanti lettere
Del Woollett lo stesso come dell'Alberto.

Ecco dunque fatt'i miei conti. Il giorno 10 maggio voi mi spedite ogni cosa (ed anche i cinque rami planches, e ciò vi dirò il perché in altra mia) col Corriere. Il giorno 12 io ricevo tutto. Il giorno 14 vi spedisco col Corriere qualche esemplare dell'opera, (che dentro a tre dì è già finita di stampare) onde subito il Lenzi ne faccia le legature, che vi dirò; e il giorno 24 mi spedite col Corriere gli esemplari legati. Io li riceverò il giorno 26, e avrò un giorno da far i pacchetti, descriver le lettere ec., e consegnarli il dì 28 alla sera.
Voi quindi vedete quanto grande bisogno io abbia della vostra amicizia in questo momento. Tenete conto di tutto, e se non v'incresce salderò la partita quando mi avrete mandato il conto generale di tutte le spese fatte. Mi vi raccomando nuovamente quanto so e posso, e di star bene attento a quanto v'ho scritto, in guisa che coûte ce qui coûte io abbia a ricever tutto, il giorno 12 del prossimo maggio. Vi prego ancor per mia quiete; scrivermi una riga a posta corrente della ricevuta di questa lettera, che vi mando in doppio (cosa a me noiosissima il ricopiare) ond'esser certo, che una o l'altra vi pervenga. Addio di cuore, e vi ringrazio di tutto.

Il vostro Marsand

Di Padova, il dì 26 aprile 1823

Ho ricevuta l'ultima vostra. Vi accreditai d'ogni cosa, e quando avrò ricevuta la spedizione fattami cola diligenza, ve ne darò avviso.

5. Bartolomeo Gamba ad Antonio Marsand, Venezia, 26 aprile 1823 (lettera n. 1)

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934

Amico Carissimo

Di Venezia 26 aprile 1823

Sapete voi che la [?] alla vostra Operetta è una scrittura tanto bella per le parole quanto ricca per le notizie, e che io veggo già all'aprirsi un libro degno di cedro[1]? Se non lo sapete io ve lo dico e ve lo ripeterò forte quando avrò letto anche il rimanente. Vi mando le stampe ritirate per la tranquillità

[1] Ossia degno d'immortalità.

della stamperia, e così faremo in avvenire. Non vi scrivo a lungo perché sono circondato da brighe, ma vi abbraccio con tutta l'anima.

Il vostro amico

Bartolomeo Gamba

6. Bartolomeo Gamba, Venezia, 29 aprile 1823 (lettera n. 2)

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934

Amico Carissimo

Ho ricevuto altri quattro fogli in continuazione della vostra Operetta. Mi pare inutile d'imandarveli volendo attendere anche quelli che ne faranno il compimento, per farvi poi una sola spedizione. Intanto leggo, imparo, e sto zitto. La materia è svolta a brav'uomo, e mi piace l'ordine, la spositione, e quello ch'è più, la importanza delle notizie. La Raccolta Gaudio è bella, ma siete voi solo che la apparecchiate vera beltà, che s'infutura, come dicono i nostri moderni Baroni. […]

Bartolomeo Gamba

7. Antonio Marsand a Bartolomeo Gamba, Padova, 1 maggio 1823

Biblioteca Civica di Bassano, Epistolario Trivellini, XVII 7 5038

Mio caro amico,

respiro o Nice alfin. Per ora, amico mio, sono otto, con questi due, i fogli, che vi ho mandati, e voi non mi scriveste, che de' due primi. una sola riga ho ricevuto, anzi queste due sole parole mi basterebbero. Leggete poi quando volete e quando potete, ma per mia tranquillità datemene avviso; perché adoperando io mezzi particolari per la trascrittura de' detti fogli sono sempre un po' inquieto del loro arrivo.

Voi mi chiedete s'io so, che la mia operetta, che sto allestendo, forse non dispiacerà. Ciò io spera, ma non posso né debbo sapere. Tre cose io ben so; e la prima è, che conosco quanto sieno piccole le mie forze; la seconda, che durai fatica grande per quella ben detta introduzione, la quale mi costò (non me ne vergogno) tre mesi di lavoro; la terza, che il vostro giudizio mi rallegrò assai. Questo è tutto quello ch'io so. Del resto, amico mio, io non posso mai darmi pace della facilità, che hanno d'ordinario i nostri letterati a mettere alle stampe le cose loro. È vero ch'io sempre ritorno sopra me stesso col pensiero della pochezza mia, ma in verità che dal cielo non cade che pioggia. In somma

se voi ne siete contento, io ne sono beato, e so quello ch'io mi dico. Vi ringrazio d'ogni cosa, comandatemi, e amate

il vostro Marsand

Di Padova il dì 1 maggio 1823

8. Bartolomeo Gamba, Venezia, 5 maggio 1823 (lettera n. 3)

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934

Amico carissimo

Per vostra quiete vi partecipo che ho ricevuti a quest'ora otto fogli della importantissima vostra operetta. Veggo che ci avviciniamo al fine, e lo attendo per rimandarvi poi tutti i fogli muniti delle legali licenze di questo ufficio. Perdonatemi se non vi scrivo regolarmente, essendo io sempre occupatissimo.

Non voglio lasciare di dirvi che, dietro la lettura finora fatta, moverei un dolce rimprovero al Signor Gaudio. Siamo Italiani, e senza riscaldo dobbiamo curare le cose nostre in preferenza alle straniere. La Raccolta bellissima se mostra povertà con mio dispiacere la mostra nella scuola italica. E una raccolta Patavina non ha un Mantegna? E si è dimenticato un Agostino Carracci? e tra moderni non si tien conto di un Piranesi? Lascio i Volpato, i Cunego, i Schiavonetti che pure valgono i Muller, i Clemens, i Mellan, ma almeno di que' grandi Capi-Scuola doveasi avere una stampa delle più famigerate. Se le possedessi ve ne farei un dono a patto che si rifacesse qualche foglio di stampa del veramente aureo vostro libretto. Vi raccomando i ritratti e vi abbraccio con tutto il cuore.

Il tuo Amico

Bartolomeo Gamba

9. Antonio Marsand ad Angelo Contarini, Padova, 8 luglio 1823 (lettera n. 22/1)

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934.

Mio caro amico,

La vostra lettera mi ha fatto piacer sommo, e ve ne ringrazio, se non che vedendo voi, come spero, continuar di quando in quando a darmi vostre notizie e comandarmi qualche cosa, converrà che cangiate il lei in voi, si come fo io, e ciò per due ragioni; prima, perché la nostra amicizia richiede che così si faccia, e poi perché eccettuati gli altissimi personaggi, e qualche eminentissimo, io non

ho più uso affatto del Lei, e bisogna ch'io ponga nello scrivere un qualche grado di attenzione di più, del che potendo fare a meno il fo ben volentieri. Ciò sia detto pro nunc et semper et in saecula. Del resto accertatevi pure, che s'io me n'andai senza dirvene, non v'ho fatto alcun torto, poiché nel dirsi a persona viva, eccetto quello, che in mia assenza fa per me, tutte le mie piccole cose in Padova. Che volete fare? Tal è l'umor della bestia; ho fatto sempre così, e naturalmente farò sempre così.

Pochissimi giorni, dopo che io giunsi in Milano, scrissi al nostro comune amico Signor Luigi Gaudio il Padre, ed appunto così indirizzai la lettera a fine di togliere gli equivoci in quella io vi mandai i miei cordiali saluti, ma forse il Gaudio se ne sarà dimenticato. A dirsi il vero piace molto il mio libretto anche in Milano, cioè piace a quelli che l'hanno, i quali sono quattro, ma sento che si passa poi da una mano all'altra. Ebbi nel proposito tre bellissime lettere, che poiché le gradite, serberò per voi, che altrimenti se ne sarebbero ite come tante altre all'occasione del Petrarca. Una è del Gabinetto di S. A. I. R. il gran duca di Toscana, una di S. C. il Signor marchese Gian Giacomo Trivulzio, ed un'altra dell'eminentissimo Zurla. Ma in seguito ne verrà qualche altra. Se uscirà in luce, che nol so, qualche cosa intorno all'operetta, non dubitate che sarà vostra, il che mi fa piacere ed onore, oltre ch'è un tratto di amicizia che mi date.

Addio il mio buon Contarini. Vi abbraccio di tutto cuore.

Il vostro Marsand

Di Milano a' 8 di luglio 1823

10. Antonio Marsand a Giulio Bernardo Tomitano[2], Padova, 23 giugno 1823

Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ms. Ashb. 1720.61 c.514r

Pregiatissimo e gentilissimo amico,

Col presente volume IV Morcelli rimangono saldati i vecchi miei debiti verso di voi. Vi ringrazio senza fine del lieto viso, che voi faceste a quella mia cosuccia; del che io fui assicurato per voi medesimo, e per la lettera gentilissima che mi scriverete, e per altri. S'essa mi costò qualche fatica, e non piccola spesa, n'ebbi grande compenso, e forse troppo più, ch'io non meritava, dal grazioso accoglimento vostro, e d'altri vostri pari. Mille saluti all'ottimo e bravo S. Clementino. Comandatemi con ogni libertà, e credetemi al solito e on vera pienezza di stima, e di amicizia.

Il vostro Marsand

Di Padova, à 23 di giugno 1823

[2] Collezionista e bibliofilo, riunì in vita una raccolta di manoscritti in seguito dispersa in alla sua morte.

LETTERE AD ANTONIO MARSAND RIGUARDANTI L'OPERA *IL FIORE DELL'ARTE DELL'INTAGLIO*

Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1934

1. Bartolomeo Gamba, Venezia, 2 giugno 1823 (lettera n. 4)

Una riga in fretta per dirvi pertanto che il vostro pregiatissimo dono è in mano mia, e ch'io ne ho anche fatta la riproduzione agli altri da voi prescelti. Ah quanto mi è caro il bellissimo esemplare che m'avete destinato. Anche la Signora Antonietta balzò di gioia vedendosi con sì dilicata attenzione da voi regalata. Vi scriverò con più agio. Dimani consegnerò alla Gazzetta privilegiata un mio breve articolo, e parlerò anche di altra cosuccia fattasi per le nozze Maldura, e per cura mia. Ma dapprima che in 6 soli giorni s'è immaginato il soggetto, s'è fatta la Raccolta di Lettere Canoviane, e s'è stampata e legata. Vi mando colla Corriera un esemplare di zinco, ma vi prego di non far cenno d'averlo avuto per mezzo mio, poiché io l'ho rubato per regalarvelo. Non più essendo attorniato da gente che mi aspetta. Addio di cuore.

Vostro Amico

Bartolomeo Gamba

2. Angelo Sicca ad Antonio Marsand, Padova, 2 giugno 1823 (lettera n. 6)

Veneratissimo Sig. Professore

Dietro il dover mio, prevengo la S. L. d'aver io ricevuto le copie 6 dell'applauditissima di lei opera = Il fiore ecc = per l'ufficio dell'I. R. Censura di Venezia riguardo il singolare dono ch'ella mi fa, non saprei come abbastanza esprimerle colla penna la mia gratitudine, riserbandomi di adempiere agli obblighi miei ed venire in persona ad ossequiarla rendendole quelle grazie che per me si possono maggiori, non già quali richiederebbe la illimitata di Lei bontà e gentilezza.

Colgo l'alto onore di protestarmi col più profondo dovuto rispetto.

Dalla tip. Minerva li 2 giugno 1823

Di lei

Umilissimo devotissimo operosissimo e riconoscentissimo servitore

[…] Angelo Sicca

3. Leopoldo Cicognara ad Antonio Marsand, Venezia, 2 giugno 1823 (lettera n. 7)

Graziosissimo Signore

Ella non perderà mai l'abitudine di retribuire alla maniera del cielo dando il conto per uno, anche verso di quelli che le danno pan per focaccia. Io le sono andato mandando delle bazecole, ed ella mi ha mandato anche ora un magnifico ed elegante libro in cui rende conto di una pregiatissima raccolta di stampe. Ha ella voluto corredarlo d'ogni eleganza di Tipi di Tipografia pregiandolo di calcografiche produzioni, né so' cosa meglio potesse eseguirsi in questi nostri paesi. Mi compiacio grandemente con lei che in ogni cosa sua oltre il vedervisi sempre ingegno e dottrina, vi si possa anche vedervisi, eleganza, magnificenza. Ne ho mandato immediatamente l'esemplare alla scuola d'Intaglio all'Accademia di cui, deggio io essere interprete e la prego voler in nome d'essa accettare i più distinti ringraziamenti. È indubitato che è molto giusto il partito da qualche tempo adottato di pubblicare cose utili, e graziose, instruttive in occasione di matrimoni, salvandoci dagli Intercalari Epitalamici. Ma ciò che più rende per me prezioso il suo dono vi è l'a proposito con cui mi giugne, poiché ho impiegata la mia convalescenza lunghissima a istruirmi possibilmente nelle stampe e nelle opere d'intaglio de' nostri antichi maestri, cosa che mi era [?] mi è stata utilissima, il che doppiamente mi rende grato del suo dono, e aumenta il mio debito di sincera riconoscenza e vera stima con cui mi pregio di dirmi

Suo obbligato Devoto Servitore

L. Cicognara

Venezia li 2 giugno 1823

4. Fortunato Federici[3] ad Antonio Marsand, di casa Padova, 2 giugno 1823 (lettera n. 8)

Prof. Marsand carissimo e pregiatissimo

Vi ringrazio e cordialmente pel dono che mi avete fatto dell'esemplare dell'opera vostra per le nozze Gaudio. A quest'opera ne ho letto il discorso preliminare, e molta parte delle descrizioni delle varie stampe. Questo lavoro vi farà pure molto onore, perché il pensiero, l'esecuzione, lo stile, e quell'insieme di buon gusto e di eleganza, è tutto ben fatto, e tutto degno di voi. Me ne rallegro anche di più perché questo libro, pel soggetto che tratta, andando tra le mani de' dotti nostri e stranieri mentre darà nuova fede del vostro merito, potrà mettere in qualche considerazione anche la tipografia Minervina perché vi abbia servito con esattezza pari alla vostra intenzione, il che se sarà

[3] Sulla figura dell'abate si veda Narducci, 1995, [cons. online].

vero sarò molto contento. Intanto vi saluto caramente e non senza espressione di sentita riconoscenza.

Il vostro affezionatissimo amico

Fortunato Federici

Di casa 2 giugno 1823

5. Antonio Meneghelli ad Antonio Marsand, Padova, giugno 1823 (la data non compare, integrata da Marco Girardi) (lettera n. 9)

Mio Pregiatissimo Amico

Vi ringrazio con tutto il cuore del preziosissimo dono. È problema se la splendidezza della edizione fia vinta dal senno dell'ottimo autore. Io crederei così stretta la gara che non sapermi a chi dare la palma. Il vostro lavoro è un vero tesoretto, e saranno argomenti d'invidia i pochi ch'ebbero la bellissima sorte di essere a parte. Nell'arte dell'intaglio un libro che vale un milione. La semplicità, la critica, la venustà vi accompagnano in tutto quello che dite.

Rados vi ha servito benissimo, quelle teste hanno un espressione veramente parlante. La cosa vi farà molto onore, se di onore ha mestieri l'editore delle Divine rime del Divino Petrarca.

Addio addio.

Il vostro [?] Meneghelli

6. Pier Alessandro Paravia, Venezia, 4 giugno 1823 (lettera n. 10)

Gentilissimo mio padrone ed amico

Ieri mi fu ricapitato dal Sig. Gamba il magnifico vostro libro, col dono del quale avete sempre più cresciuto il novero delle mie obbligazioni con voi, delle quali per quanto io facessi non arriverei in eterno a pagarvene per una millesima parte. Altro che dirlo cosuccia, sì come voi fate nella carissima vostra lettera dì 22 maggio! È un libro da contender della palma col vostro incomparabil Petrarca, e veramente dopo che avete donato al pubblico una sì meravigliosa edizione di quel classico, non vi è lecito lo scrivere e lo stampare altro che a quel modo. Ma quali meriti ho io con voi, per cui vogliate privilegiarmi di sì segnalati favori? Intanto più adunque io vi debbo esser tenutissimo, che essi procedono da una singolare larghezza d'animo, che fa sentire i suoi benefici, non a chi più li merita, ma a cui più vuole. Grazie però nuovamente di questo sí magnifico regalo, il

quale passerà nella mia povera Biblioteca subito appresso il Petrarca, perché io penso ch'egli indignerebbe d'aver altro vicino. Niente poi vi dirò del merito intrinseco della vostra opera, poiché a pena arrivatami, me la domandò ad imprestito un mio zio, grande raccoglitore di stampe, il quale se la va leggendo, anzi studiando, con suo singolar piacere e profitto. Quando io la potrò leggere, spero non vi rincrescerà che io ne dica le lodi ch'essa merita (e il dico conoscendo per tante prove il vostro valore) in alcuno dì nostri fogli, con che intendo non già di far onor a voi, ma d'onorare me stesso, a cui queste iterate dimostrazioni del vostro affetto non possono tornar che assai onorate e preziose. E ciò basti per ora, che il di più mi riservo a dirlo in istampa e corampopulo. Anche il Cav. Aglietti ebbe la sua copia, e ve ne iscriverà il suo gradimento. […]

Voi disponete liberamente di me, sì come di cosa tutta vostra; amatemi e credetemi sempre e con tutta l'anima.

Di Venezia a' 4 giugno 1823

Il vostro obbligato affezionato servo ed
amico Pier Alessandro Paravia

7. Antonietta Parolini ad Antonio Marsand, Venezia, 7 giugno 1823 (lettera n. 11)

Egregio Signor Professore

E come troverò io la maniera di dimostrarle, o egregio signor professore, la mia gratitudine per lo inaspettato dono ch'ella senza alcuno mio merito volle pur farmi?

Ogni cosa che dalla sua gentilezza mi fosse venuta sarebbe al certo stata accolta da me con sommo piacere, ma questa che oltre essermi un pegno della gentile sua ricordanza è tanto ragguardevole in sé stessa come opera tutta sua in cui non si sa se ammirar più si debba o il finissimo suo ingegno o la squisita tempera del suo cuore questa mi è oltre ad ogni dire preziosa. La serberò sempre siccome una delle più care cose ch'io m'ebbia siccome terrò sempre viva nell'animo la sincera mia riconoscenza.

Credo di portarmi fra non molto costì nel qual caso io spero ch'Ella vorrà permettermi di rivederla in codesta sua casa o a meglio dire tempietto in cui ricoverano sempre oggetti introvabili ed intelligenti.

Aggradisca intanto quelle proteste di verace e piena considerazione, che mi faranno sempre essere.

Venezia, 7 giugno 1823

Sua devotissima
Antonietta Parolini

8. Giuseppe Campi[4] ad Antonio Marsand, Padova, 8 giugno 1823 (lettera n. 12)

Sig. Professore veneratissimo
Giunto appena da Venezia, mi viene dal Signor Sicca presentata una copia bellissima dell'opera da Lei pubblicata all'occasione delle Nozze Gaudio-Meneghini. Mancherei ad uno de' principali miei doveri, e mi renderei al tempo stesso indegno di una tanta distinzione, se trascurassi di rendergliene i miei più vivi ed umili ringraziamenti. Trattandosi di cosa che assolutamente non merito, vorrei che' Ella mi permettesse di essere del suo libro depositario anzi che proprietario assoluto, per disporre all'occorrenza a favore di qualche persona che a Lei premessa; la qualcosa non dovrebbe tardar molto ad accadere, avuto riguardo ed al merito della opera, ed al poco numero delle copie, che ne furono impresse.
Se ella ne sarà contenta, io ne andarò lietissimo, e sentirò meno in tal caso il rossore che mi cagiona una distinzione che troppo mi onora, e che assolutamente non merito.
Nell'augurarmi vicino il fortunato incontro di poterla, in cosa che nella mia pochezza io potessi, servire posso con rara stima e considerazione ad umilmente segnarmi.
Di Lei Sig. Professore veneratissimo
Padova, 8 giugno 1823

Domino Obbligatissimo e Umilissimo Servitore
Giuseppe Campi

9. Bartolomeo Gamba, Venezia, 11 giugno 1823 (lettera n. 5)

Quando ho letto la vostra lettera del dì 7 mi sono compiaciuto d'accorgermi ch'io era entrato nelle sue viste non facendo alcun cenno nel mio articolo dell'esemplare da voi liberalmente consacratomi. Il [?] ha stampati alcuni spropositi che cambiano senso, ma ciò poco importa per cosa che dalla culla alla tomba avrà istantaneo tragitto, essendo già a voi riserbate più degne lodi che partiranno da fonti meno meschini. Moschini mi ha fatto assicurare d'essere con voi in corrispondenza, e di avere già ricevuto e gradito il vostro regalo. Al Piloni io non dirò nulla di quello che mi raccomandate; poiché non mi piace d'essere il corvo delle cattive nuove.
Sono contentissimo di aver potuto secondare le premure del vostro dotto Amico il Signor Pitti, a cui presenterete i miei rispetti se giudicherete che sieno bene accolti.

[4] Sulla sua figura si veda Treves, 1974, [cons. online].

Non vi dimenticate di me, né obbliate la mia Autografoteca di scrittori Italiani del Sec. XVIII, che mi piace ornare co' respettivi loro ritratti. Addio di cuore.

Il vostro Amico

Bartolomeo Gamba

10. Giulio Bernardo Tomitano, Oderzo, 11 giugno 1823 (lettera n. 13)

[…]

Di Oderzo a' 11 di Giugno 1823

Se in alcuno dei trasporti anche più lusinghieri onde si lascia non di rado travolgere chi è avvezzo a folleggiare in Poesia, potessi io riscontrare in me qualunque si fosse più sparuto lineamento di Cicerone, sì, che ardirei dire, perché avrei con che provarlo, che Voi foste il mio Attico, la cui anima in ogni rispetto par trasformata nella vostra. S'interessava egli da quell'altrettanto liberale, quanto cordiale Amico, che gli era a secondare l'erudita e signoril passione del suo Tullio, imparziabile di Greche Tavole e Statue ad ornar il caro suo [?]: a Voi consapevole della mia smania per cose stampate, che giovino ad accrescere, o a perfezionare le mie serie librarie, movete ogni pietra per lusingarla: e più industrioso, più magnanimo, più condiscendente di Attico stesso più fiate prevenute quelle istanze, che la discretezza, e modestia mia non vi avrebber lasciato presentare: e intanto senza che io avessi a conteggiar colla mia borsa, vi siete fatto un piacere d'arricchire in ogni rispetto la mia piccola, ma scelta libreria. Ma il dono che da ultimo voi mi avete fatto, e che stasera o' ricevuto mi a' dirò così sorpreso e confuso e perché opera [# - #] e perché con offerta così spontanea, che per ringraziarvi degnamente avrei di mestieri della vostra copiosa e facile la penna; la quale non avendo; armo meglio di farmi tosto ad assicurarvi che dono più caro non mi potea da voi venire. Quest'è un dono, che dà insieme da godere agli occhi per la bellezza e nitidezza della stampa e per quella de' ritratti, ond'è fregiato; pasce l'intelletto con le belle, e interessanti notizie degli artefici che si celebrano, conforta la memoria delle stampe quivi rammentate, e non poche da me vedute ne' miei viaggi, e tocca il cuore per la tenerezza che vi spicca e per l'arte, e dell'amicizia per l'ornatissimo raccoglitore Signor Gaudio. In somma il vostro libro, ch'è un cimelio vero anche per i pochi esemplari che si sono impressi a non renderlo comune, fa onore all'arte, al fortunato e magnifico possessore di siffatti tesori, soprattutto all'illustratore e Panegirista di api, e alla Letteratura ad un tempo. Bravo bravissimo? le doti dell'ingegno sono il Lei con molto raro esemplo agguagliate da quelle dell'animo. E qual più grazioso monumento d'amicizia al signo Luigi Gaudio? Torno a dirle che il vostro libro in ogni rispetto è un cimelio; e che la mia gratitudine va

alle stelle, e che da queste voi mi avete messo in paradiso. Ne o' letta una parte, e lettolo tutto col mio Clementino, fia questa gemma portata fra i non pochi miei libri d'arti belle. Chiudo la lettera pien di rimorsi per non potervi mai rettificar co' fatti quella stima, riconoscenza e venerazione, con cui, presentandovi mille ossequi del mio buon Clementino, o' l'onore di raffermarmi per sempre vostro

P.S. Vi fo osservare ossequiatissimo Signor Professore, anzi, meglio dirò, voi vedrete co' begli occhi vostri e senza mettervi gli occhiali, che la libertà filosofica che mi avete con indulgenza accordata di scrivervi, mi a' condotta la penna a far su questa degli scarabocchi, nel sostituire al Lei il Voi. Non avendo la pazienza né l'agio di copiare questa lettera, spero che mi accorderete il vostro compatimento, e la grazia che vi chieggo di farne, dopo averla letta, un [?] a [?]. Iterum vale, et iterum ve ne prego a mani giunte.

Umilissimo Servitore ed Obbligatissimo ed Affezionato Amico

Giulio Bernardino Tomitano

11. G. Bonomo, Venezia, 11 giugno 1823 (lettera n. 15)

Prof. Stimatissimo,

Seguendo la costumanza tedesca, che serve, principalmente a chi nulla può, di mostrare il proprio animo e buone intenzioni a quelli verso de' quali professando de' veri doveri, non posso tralasciare all'occasione del di Lei giorno onomastico di farLe le mie congratulazioni desiderandole di vero cuore ogni bene e pregandola di continuarmi la sua grazia e benevolenza. Ella voglia aggradire questi miei sentimenti mentre io devo consolarmi seco Lei pel bel lavoro che sentii tanto encomiare sulla collezione Gaudiana. Ho frattanto la compiacenza di potermi con tutta stima chiamare.

Venezia il dì 11 giugno 1823

Il di Lei Obbligatissimo Affezionatissimo Cugino

G. Bonomo

12. Fratelli Bettalli Milano, 14 giugno 1823 (lettera n. 16)

Padova Signor Professore don Antonio Marsand

Milano li 14 Giugno 1823

Confermo la cura vostra del 9 corrente. Abbiamo tosto ordinato il Tablè a Vienna e raccomandato caldamente che sia fatto a dovere. Martedì abbiamo avuto dalla Dilligenza franco d'ogni spesa un pacco contenente 5 copie del vostro bel Cattalogo, uno per lo Scrivente nostro Giovanni Battista, che vi ringrazia assaissimo della buona memoria, una per il fratello Giuseppe /: ora in Campagna/; tanto a Malaspina che a Rados furono tosto consegnate; quella poi per Manaheim sarà spedita a prima occasione. La cosa non poteva esser più bella, tanto per <superba> descrizione delle stampe, che per l'edizione medesima, siamo ben certi che il Gaudio ne avrà avuto gran piacere. Noi vi siamo sommamente grati della menzione che fatte della nostra Venere che speriamo sarà veramente un capo d'opera. Del resto non abbiamo ancora veduto il Celotti ne avuta la vostra che ci dite aveste consegnata.

E di fretta ma di cuore salutandovi

Fratelli Bettalli

13. Francesco Rosaspina, Bologna, 15 giugno 1823 (lettera n. 17)

Carissimo Amico

Bologna li 15 Giugno 1823

Condonate di grazia, mio buon amico, alla intensa mia occupazione, l'apparente trascuratezza nel darvi riscontro. Ho preso l'appunto di fare il disegno, e poscia una stampa di un bel quadro di Rubens rappresentante il Giudizio finale, opera tanto bella quanto faragginosa. La mia stampa verrà circa della grandezza della Trasfigurazione di Morghen; cercarò possibbilmente di rendere il carattere e lo spirito del mio originale, non tentarò già un meccanismo limpido e calcolato, che non lo saprei, non lo crederei conveniente. Se mi riescirà di preparare una acqua forte come vorrei, ve la farò a suo tempo vedere. Intanto venghiamo a noi. […]

[…] Ieri mi fu recata la vostra bell'opera intorno alla raccolta del Signor Gaudio, ne ho scorsa una parte , ma mi riserbo a parlarvene distintamente qiando l'avrò letta con agio; per ora mi limito a ringraziarvi dell'onor che mi fate di collocarmi troppo alto; non vorrei che ve ne venisse [?] di amico parziale. Devo scrivere altre lettere, e mi convien lasciarvi. Desidero vivamente il piacere di rivedervi. Perché non venite nelle vacanze a trovarci. Vedreste la nostra Pinacoteca che è veramente

cosa classica. La distanza è breve, in Bologna vi dovrebbe pure essere qualche cosa da farvi piacere: Anga/elletti, Marchetti. Costa e qualche altro primeggiano fra gl'odierni Poeti.
Addio. Sono di cuore

Vostro Affezionatissimo Amico
Francesco Rosaspina

14. Ippolito Pindemonte, Verona, 18 giugno 1823 (questa lettera è stata pubblicata da Tambara in *Rassegna padovana* nel 1891, p. 114) (lettera n. 18)

Signor Abate Pregiatissimo

Verona 18 Giugno 1823

Benedetto sia il giorno, e il mese e l'anno, in cui fu introdotta l'usanza di sostituire, in occasione di nozze, alle solite Raccolte una qualche opera, dove di nozze non si parlasse. Senza tale usanza, io non avrei forse il piacere di andar leggendo il bellissimo libro, ch'ella si compiacque mandarmi, e di cui la ringrazio infinitamente. Ma come potrò io retribuire in qualche modo il suo dono? Ho cominciato la mia lettera con un verso del suo Petrarca: ciò è qualche cosa, ma non mi sembra bastare. Altro io far non posso, che mandarle un esemplare della mia Odissea, pregandola di aggradirlo, e di credermi qual sono con moltissima gratitudine, e uguale stima.

Suo divotissimo obbligatissimo Servitore
Ippolito Pindemonte

15. Malaspina Sannazzaro, Milano, 20 giugno 1823 (lettera n. 19)

Pregiatissimo Signor Professore

Milano 20 Giugno 1823

Ella ha voluto emulare il cielo dando per ricompensa il cento per uno. In premio di aver io soltanto prestato il ritratto di Alberto Durer, mi ha fatto dono di un libro elegante per l'erudizione, e più elegante ancora pel contenuto. Benchè vasta non sia, a dir vero, la raccolta di stampe da lei illustrata, ove volle eziando di me fare onorevole menzione, Ella vi ha saputo dar corpo coll'erudizione e colla grazia delle descrizioni, non che ancor più pregevole ne è il dono per trovarsi l'edizione limitata a soli cento venti esemplari. Io per ora non posso con cambiare il dono che in

ragione inversa, cioè con un piccolo opuscolo sulla mitologia egizia appoggiato ad una raccolta di analoghi oggetti da me riuniti l'anno scorso, e recentemente pubblicata, che le farò pervenire alla prima opportuna occasione, riservandomi poi a trasmetterle il catalogo delle mie stampe, a lei note, tosto che le diverse pubbliche mie occupazioni mi concederanno di darvi l'ultima mano per essere pubblicato.

Amo lusingarmi che alle prossime vacanze di codesta Università non tralascerà, siccome a' di lei costume, di rivedere Milano, intanto mi conservi la pregiata di lei amicizia, e mi creda sinceramente quale me le dichiaro con tutto l'animo.

Suo divotissimo obbligatissimo servitore ed amico

Malaspina di Sannazzaro

16. Giuseppe Bettalli, Milano, 21 giugno 1823 (lettera n. 20)

Padova Pregiatissimo Signor Professore Don Antonio Marsand

Milano 21 Giugno 1823

Arrivato dalla campagna alcuni giorni sono ho trovato il vostro bel dono dell'esemplare distinto dell'opera che tanto maestrevolmente illustra la collezione scielta del Signor Conte Gaudio. Ho letta la eruditta prefazione e la definizione di qualche stampa [?], e ne sono sì molto veramente edificato. Vi ringrazio di vero cuore dell'amicizia che mi confermate, e mi terrò carissimo il vostro libro. Aggradite i più distinti e cordiali saluti con che di fretta mi protesto.

Affezionatissimo e sincero vostro Amico

Giuseppe Bettalli

ARCHIVIO PRIVATO DELLA FAMIGLIA GAUDIO

Archivio di Stato di Padova, busta 20, fasc. 6[1]

1. Lettera di Antonio Marsand a Francesco Gaudio, Parigi, 10 ottobre 1829

Mio caro carissimo amico

Rispondo subito subito alla graditissima tua letterina, anche per farti veder chiaro con quanto piacere ho riveduti dopo tanto tempo i tuoi caratteri. Che vuoi fare mio buon amico! S'io pure serbai un silenzio forse un po' troppo lungo, accertati che il mio cuore verso di te, e verso la famiglia tutta è sempre e sarà sempre lo stesso. Dentro l'anno prossimo 1830 ci rivedremo, e te ne racconterò di molte, e di curiose. Forse qualcheduno avrebbe aggiunto, se sarò vivo, ma San Paolo stesso dice, ch'è la condizione più sciocca del mondo, poiché è certo che, se son morto non posso venire a Padova. Mi consolo col cuor sulla penna del ben essere del tuo papà, prima pel bene suo (charitas incipit ab ego), poi pel bene della sua famiglia, e in fine di tutt'i suoi amici, fra i quali io spero non essere fra gli ultimi. Abbraccialo e riabbraccialo per me. Del resto io sono sempre fermo nel credere, com'il fu negli andati anni, che quel Giusto (così io vi guardo e stimo tuo padre), sorpasserà gli anni cento, e il vedrai. Addio il mio Checco. Ti prego ricordami alla memoria della [#] [egregia] tua sposa, e così del fratello tuo e cognatai. Qualunque servigio io possa renderti di qui, comandami con libertà, consegnando la letterina al mio Preghin, che mi scrive spesso ma… ma… ma… adesso mi avveggo di averti scritto col tu… ah è fatta, e non v'è più tempo. Perdona all'effusione del cuore, ed ama sempre et contrarij non obstantibus.

Dì Parigi, a' 10 ottobre 1829

Il tuo affezionatissimo carissimo amico

A. Marsand

P.S già sai che mio fratello ex-monaco è ora frate al Santo, e maestro della Cappella. Dovresti un giorno invitarlo a pranzo, ciò che gli sarebbe d'onore. Dirai adesso Marsand mi par che sia mezzo matto…eh eh

[continuazione della lettera in un altro foglio]

[1] Le lettere non sono numerate, di seguito vengono presentate in ordine cronologico.

Nel punto di chiudere la mia letterina, sto in forse se scriverti o no di una cosa; ma penso di farlo, perché non v'è male e può esser molto bene. Sta adesso nelle mani d'un negoziante di quì mio buon amico, una prova stupenda, non incollata supr'altra carta, ma volante, e in somma magnifica della celebre stampa di Marcantonio x[2] colla singolarità dei due forconi. È la seconda, che si conosce con questa rarissima etichetta. La prima che fu scoperta, stava anni e anni sono in mano del comune amico Albrizzi, ma era in cattivo stato anzi pessimo stato, per cui [?], e il tuo Papà rifiutò di acquistarla. Venne quì, e fu acquistata da M. Durand, ch'io conosco e che mi assicurò avere speso ottocento franchi per farla riparare dal famoso Roux, perché mancava di vari pezzi, che ha dovuto far colla penna. In seguito il Durand la propose al fu Principe Alberto di Sassonia, che l'acquistò per la somma di 130 Luigi ed è adesso di proprietà dell'arciduca Carlo, che ne fu l'erede. Che se in quello stato fu pagata quella somma, com'è di fatto, questa di cui ti parlo, che non ha mancanza alcuna, cosa potrebbe salire a una vendita pubblica? Paucis verbis il mio amico a ciò che può, posso proportela per 200 dico duecento Luigi.

Considera, che non v'ha né particolare, né pubblico gabinetto che la possegga, né qui, né in Londra, né in Vienna, né in Berlino, né in Firenze ecc. e che se la tua bella collezione vale come sta, per esempio, i tre mila zecchini, colla detta stampa ne vale subito sei mila. Credimi, e ti parlo da esperto e da amico.

Leggi nel 14° volume del Bartsch alla pag. 89 e seguenti. Bartsch stesso porta tutte quelle notizie tolte dal Vasari, ma egli non l'aveva mai veduta. Fa a modo mio acquistala pel tuo interesse, ed onore della tua collezione. Nel caso che ti risolvi scrivimi subito direttamente senza dar la lettera al Peghin, ma subito perché sono oggetti d'arte che da un momento all'altro sen vanno; anzi non posso garantirti che alle tue risposte sia ancora da vendere. Addio Addio.

2. Lettera di Alvise Albrizzi a Francesco Gaudio, 3 maggio, 1831

Cugino Carissimo

Venezia 3 Maggio 1831

L'esebitore di questa mia è il Signor Antonio Bettalli figlio del Proprietario della Ditta Bettalli fratelli di Milano, il quale viaggia per la sua casa e nello stesso tempo cerca di coltivarsi nel Ramo di Stampe una principale occupazione. Nota avendogli fatta la tua collezione di stampe già resasi celebre con le stampe, mi sentii dovere di addesignartelo affinchè gli usi l'attenzione di fargli ammirare què capi d'Arte, ricevendo una tale attenzione come se fosse usata a me medesimo.

[2] Richiamo in alto: « x cioè il Martirio di S. Lorenzo».

Li Oggetti commessi a Genova non erano in esser e si dovevano farli, convien sapere che quegli è un pazzo e che mi avrebbe potuto mandarli un anno dopo, e finalmente pazzo e bisognoso li avrei dovuto ritenerli pur mia conto. La comminatoria impostagli più di quindici giorni di tempo, ma lui mi rispose che per dar la cornice bene e replicata non bastavano, quindi sospesi la cosa. Spero presto di abbracciarti frattanto mi dico.

Cordialmente

Il tuo Affezionato Cugino

Alvise Albrizzi

3. Lettera di Alvise Albrizzi a Francesco Gaudio, 16 giugno, 1831

Cugino Carissimo

Somigliantissimo è il Ritratto l'azione mi piace l'Artista sia lodato[3].

Somigliantissimo lo trovai e lo trovarono tutti che lo viddero. Se avessi avuto parte prima che il lavoro fosseri intrapreso avrei consigliato l'Artista di preferire il profilo in basso rilievo e non mai un alto rilievo di tre quarti, secondo il carattere che devesi rappresentare spetta a questo il differente grado del rilievo.

Convien che sia riposto in una teca a fine di guardarlo per non temere di qualche guasto tenendolo in'aperto.

L'effetto gradito che mi ha prodotto un tal ritratto lo debbo alla somiglianza perfetta del mio carissimo Amico Parente; il veder si ben ricordato quegli che fu sempre gentile perché fu sempre giusto non può a meno che produrre la dolce reminiscenza del passato e ravierne la memoria.

Che tu sia benedetto e felice, conserva sempre ed ama l'autore dei tuoi giorni, e dei tuoi giorni beati. Piacemi di aver ravisato nel tuo nobile pensiero il sentimento del tuo cuore.

L'azione mi piace perché suvviemini di aver seco lui più volte ragionato sopra quistioni che all'Arte dell'incisione in rame spettavano ed ebbi campo di conoscere quanto egli per gusto, per studio, e per fino criterio all'anima [?] di tali materie, quindi parmi per l'appunto vederlo con il volume di

[3] Albrizzi si riferisce al busto in avorio che Francesco aveva commissionato a uno scultore locale con ritratto il padre Luigi. All'interno del fascicolo 6 ci sono due lettere inviate a Francesco dallo scultore, del quale non è stato possibile comprendere il nome. In una di queste l'artista ringraziava Gaudio della commissione: «Emmi un conforto il sentire anche dallo stesso Egregio Sig. Vedova, che Ella sia in persuasione di valersi della mia mano onde avere sculta in avorio la imagine del Padre. Potrò almeno far si che nella premura nello studio che io impiegherò in eseguirla Ella abbia a riconoscere in qualche modo quanto Io senta la forza del dovere verso di Lei. Così potersi riescire, come bramo, in tale lavoro, il quale forma l'elogio del di Lei cuore, e che servir deve alla memoria dell'ottimo e singolare di Lei Genitore, mi darò quindi in dovere di venire a ricevere i di Lei comandi», lettera del 4 gennaio 1830.

Bartsch in mano dove disgustato rimane per la fredda ed indecisa confutazione sopra le due incisioni della Strage degli Innocenti da Marcantonio incise, che a dir schiettamente da un tanto uomo assoluta comparir doveva. […]

Affezionato Cugino

Alvise Albrizi

Venezia 16 Giugno 1831

4. Lettera di Elise Guillon a Serafina Giulia Schilirò, Parigi, 1 marzo 1897

Cher marchuis bourne

Nous avons recu vos bonnes nouvelles avec grand plaisir ainsi que celles de votre famille et nous nous sommes occupés aussitot vu renseignement que vous nous demandez.

Aux dex personnes que nous connaissons ausquelles nous avons demandé avis pensant qu'elles pourraient favorablement nous informer; toutes deux ont demandé d'abord le catalogue elle croient que l'on peut trouver ici des amateurs si la collection est belle.

Nous croyons donc que le mieux serait de nous dresser le catalogue avec à part le prix que madame votre belle sœur en vourait. Nous attendrons donc vs nouvelles et vous assurons tout ns possible pour vous être agrèable.

Mamans allait assez biens tous ces temps, ci mais elle est de nouveau eatiguée

J'espere que ce ne sera riens de grave que de la fatiguée et eux peu de repoise isseuent nous ns reiniosons mon père, mon mari mon frere et mois pour ns adresse, nos meilleures amitiée ainsi qu'à votre famille et a madame bourne.

Votre bien desoiseé

Elise Guillon

5. Lettera di Elise Guillon a Serafina Giulia Schilirò, Parigi, 9 aprile 1897

Chere Madame,

je viens d'avoir la rponse de notre ami au sujet de la vente de vos estampes et il ne peut que me confirmer ce que dejà je vous ai écrit: que le moment est tout à fam defaborable à cette vent en ce moment elles seraient vendue un prix tellement minime que nous ne vous engagerons pas à vous en defaire quant à present.

Toutfois nous sommes entierement à votre disposition si vous aves quelqu' autre indications à nous donner et je ne vous renverrai le catalogue qu apres avoir resu eu mot de vous à ce sujet.
Je l'avais remis à notre smi qui l'a mountré à des personnes très compètentes qui lui ont assuré que l'on ne vendait que de petits maitres de la fin du XVIIIeme siecle et qu'aucun des grands maitres que vous possedes ni étaient à la mode.
Je regrette vraimènt, chère madame, de ne pouvoir mieux vous servir et je vous prie d'agréer mes plus respecteuses salutations ansi que celles de ma famille.
Toutes nos amitiìes, je vous priè, au dulteur bourne et croyez-moi, votre tres devosée.

Elise Guillon
38 Boulevard de Strasbourg
Paris le 9 avril 1897

6. Lettera di Antonio Grandi a Serafina Giulia Schilirò, 1 maggio 1898

li 1 Maggio 1898

Illustrissimo Sig. Gaudio
Padova

Dispiacque anche a me quando fui costì la scorsa settimana di non aver potuto vederla. D'altra parte non mi era possibile il trattenermi a Padova a lungo e quindi dovetti rinunciare a una seconda visita. Mi piace però il dirle che quando fui a casa sua parlando con una sua donna insistetti più volte almeno per vedere le stampe e la donna dopo un po' di andirivieni mi riferì quanto il di lei Sig. figlio le aveva detto, che cioè non era possibile il veder le stampe di non prima del suo ritorno perché le chiavi dei locali dove sono le stampe sono state ritirate da lei. Io non credo lontano il giorno di ritornare a Padova ed allora spero d'essere più fortunato.
La riverisco distintamente.

Devotissimo Antonio Grandi

7. Lettera di E. Guillon Scapini a Serafina Giulia Schilirò, Paris, 29 maggio 1898

Paris, 29 mai 1898

Madame Gaudio,

je suis bien faché de vous faire attendre aussi longtemps la solution des informations que j'ai fait prendre au stujet de vos estampes; mais ma mĕre est aliteé depuis un mois est étaut tres occupée je n'ai pu aller trouver la personne qui s'aitet chargeé de me renseigner je viens d'avvir la réponse et je regrette vivement qu'elle voit pas bonne, les estampes que vous avez sont très belle mais ne sont pas demandées et par conséguent n'ont aucune valeur en ce moment c'est à un expert, monsieur Duport que je m'etais recommander et c'est de lui que je teens ce facheuse renseignement.

Sorey persuaidée, madame, que j'ai bien fait tout ce que je pourais faire et que le renseignement que je vous donne est de bonne source. Je vous renverrai notre catalogue si vous le désidere avec tout mon regret de n'avoir peu vous être utile.

Veulier croire à mon pevoirement et recevoir, madame, mes salutatins les distinguées

E. Guillom Scapini

8. Lettera di George A. Simonson ad Augusto Gaudio, Londra, 25 gennaio 1902

Pregiatissimo Signore

Sto scrivendo la vita del esimio pittore Veneziano Francesco Guardi.

Fra le memorie del Dottor Bernardelli di Trento, amministratore appassionato di questo pittore, ho trovato menzione di una importante collezione di 36 disegni del Guardi che apparteneva alla sua nobile famiglia nel 1855.

Ora come i disegni del Guardi m'interessano molto e sono spesso muniti di appunti autografi dell'artista che sono d'importanza dal punto di vista biografico, mi permetti chiederle

(1) se esiste ancora questa collezione in sua famiglia. Nel caso affermativo vorrei avere una lista di questi disegni con o senza appunti

(2) se non esiste (anche se esiste, la pregherei di favorirmi risposta) potrebbe Ella dirmi se un catalogo antico dei disegni o qualche documento relativo all'acquisto di loro sarebbe reperibile fra gli archivi della sua famiglia.

La prego di scusare il grand'incomodo che le potrebbero dare le ricerche richieste da me e le porgo i miei distinti ossequi.

George A. Simonson

9. Lettera di Luigi Parpinelli a [?][4] Gaudio, Padova, 13 aprile 1936.

Distintissimo Signore,
mi permetta di rinnovarle i miei più vivi ringraziamenti per la signorile sua ospitalità.
Voglia esser buono di scusare la involontaria omissione di un preavviso della mia visita.
Della sua pregiatissima Raccolta serberò imperituro ricordo. Essa è veramente eccezionale.
Accennerò – non per farne un raffronto d'ordine venale dove domina il valore artistico e storico – quanto riporta lo " Emporium" novembre 1930 circa i prezzi raggiunti in una asta di stampe indetta in quell'epoca dal Governo Russo:
"Il recor è stato toccato alla pari da una stampa del Dürer (il S. Girolamo nella Cella) e da una Presentazione al Tempio di Rembrandt, aggiudicate ciascuna per 27.200 marchi oro".
"Altre stampe del Dürer hanno raggiunto rispettivamente le cifre di 2.900, 1.250, 2.500 marchi oro. Ben quotati pure le acqueforti del Rembrandt ecc. ecc.". E le sue del Rembrandt sono di una rarità estrema. Voglia gradire, distinto e gentile Signore, i miei migliori ossequi.

Luigi Parpinelli

Padova (via Agnusdei 18) 13 aprile 1936

[4] Non è noto il destinatario della lettera.

MISCELLANEA XVII DI SCRITTI APPARTENENTI ALLE BELLE ARTI

Biblioteca Civica di Padova, BP. 2537

1. Lettera di Alvise Albrizzi a Luigi Gaudio, Venezia, 24 agosto 1817, cc. 196-200

Lettera del Sig. Alvise Albrizzi di Venezia 24. 8°. 1817 al Sig. Luigi Gaudio a Padova.

Ella non poteva farmi cosa più grata di esternarmi il suo desiderio per conoscere di qual sentimento io sia rispetto alla diversa opinione sulla Strage degli Innocenti incisa dal Raimondi, divulgata prima dall'Ab. Zani e finalmente dal Sig. Bartsch.

Prima di tutto dirò che infonder deve a ciascun letterato e principalmente cultor delle Arti Belle un rispettabile riguardo ed una grande estimazione quanto ha pubblicato l'instancabile indagatore Sig. Zani a cui dobbiamo essere infinitamente grati per l'importantissima scoperta fatta dell'interessante stampa del Finiguerra che pone onorato termine all'ostinata contesa sul merito degli Italiani intorno l'invenzione dell'intaglio in Rame. Ne paragonare a mio giudizio si può certamente il solo Prospetto della sua Enciclopedia Metodica delle Belle Arti ai Cataloghi del Sig. Bartsch sostenuto dalle ricche collezioni di Vienna, e padrone dirò quasi dell'importante Biblioteca Imperiale, mezzi tutti unici e validissimi che gli somministrarono i principali materiali di tutte le opere sue.

Nessuno certamente potrà essere giudice, né giudicare autorevolmente in questa materia, quando non conosca l'importanza di questi principi.

1.mo Che l'incisione ingentilindo e perfezionando il disegno, occorre prender in esame questa [?] come la principale.

2.do Che lo studio dell'osservatore deve esser portato dopo questo a considerare la condotta del taglio, e l'indole sua.

3.^{zo} Che trattandosi di stabilire una di queste due per copia, ed avendo nella composizione delle ommissioni, e delle aggiunte qual debbe considerarsi appartenere al divin Urbinate.

Sulla prima di queste parlando, chi non riconosce nella stampa senza la falcetta molte teste principali di bellezza e grazia maggiore al confronto dell'altra! Chiamo l'occhio italiano più familiare alle belle forme ad accompagnare il mio assunto esaminando la testa del soldato che sfodera la spada con la mano destra, e con la sinistra tiene afferrato per un piede un bambino raccolto in seno alla madre, quanto non sono più belle le parti, e l'espressione di questo atroce carnefice, quanto non son diverse e più molli le mosse di capelli? Lo stesso si può dire di quello che stende un colpo alla donna col ginocchio destro in terra, che ben difende il suo pargoletto implorando pietà. Rimarchevole è il silenzio del Sig. Bartsch che sorpassa con indifferenza l'erudita

osservazione dello Zani nell'indicare la bellezza dell'orecchio del terzo soldato che ferisce nel petto con pugnale la femmina che allontana dal colpo fatale il suo infantino superbamente disegnato mentre nell'altra e quasi coperta; questa istruisce l'amatore, dimostra le cognizioni del Zani, ed in un tempo palesa quanta parte come fa sempre terribile scoglio de' più provetti disegnatori, ne falsa congettura sarebbe il sospettare l'imbarazzo del copista.

Se poi osservo col confronto la condotta, e l'indole del taglio, esclamero Santo Iddio, come mai si può paragonare l'una con l'altra! e quando mai credevo di dover ragionare sulla condotta del taglio, quando non feci che de' soli esperimenti, e non come maestrevolmente adopera il Bartsch! È dimostrato che la condotta curva rende più molli i contorni, più dolcemente vestonsi, e confondonsi le varie musculature che troppo sentite gli antichi se le facevano ammirare? Quanto non è più curvo il taglio in quella senza la falcetta? quanto più esatte e più belle non sono le interseccazioni per ottenere le ombre? quanto più fine non è il taglio? quanto non è di gran lunga più maestrevolmente inteso e toccato il frappeggiamento degli alberi? Anche lo stesso Sig. Bartsch si levò dall'imbarazzo qualificandola una ripetizione, e non copia per l'originalità della condotta. Tutti in fine gli altri scrittori volevano che ambedue appartenessero ad un solo maestro, tanto son belle fra di loro, ne tampoco è da valutarsi l'opinione del Sig. Zani, qualor rifletto che questa porta l'impronta della marca favorita del Marcantonio, e quella anzi usata nelle stampe di suo maggiore merito.

Finalmente se congeturare deggio nelle variazioni di ambidue queste stampe per stabilire il mio giudicio di primizia, per vero dire non trovo difficoltà a condurre il mio lettore in opinione, quando ramento le ommissioni indicate dal Zani, e quando riporto la massima indubitabile che facil non è l'ammettere il difficile che aggiungere nuove bellezze in un soggetto che tutto trovasi.

Anco i rinomatissimi conoscitori e scrittori Signori Heinehen, Huber e Rost condotti dalla dolcezza del taglio, e dalla purità del disegno non poterono a meno di preferire quella senza la falcetta, allegando il detto di Malvasia, que Marc Antoine fut assassinè un sujet de cette derniere stampe au Christ.

Il Sig. Bartsch non può a meno di dire, in effet ille est si perfaite, qu' elle servit beaucoup d'honneur à cet artiste, segue poi colle sue induzioni cercando di provare che questo artista non possa aver inciso due volte questa stampa, mentre lo vediamo nella celebre Fiera del Callot, dove un genio si vivace si pronto, si intolleranto come spiega di essere nelle sue missioni questo artista, ha dovuto per soddisfare alle ricerche ripetute incidere di bel nuovo quella composizione, che deve certamente averg[l]i costato della pena per doverla fedelmente ricopiare, e non seguire l'indole sua di variare con nuovi pensieri lo stesso soggetto, che più facile gli sarebbe riuscito.

Assai debolmente termina il suo ragionamento il Sig. Bartsch intorno la preferenza da darsi a quella senza la falcetta, e va a rivedere che troppo attaccati starebbere gli amatori all'opinione del Sig.

Zani dicendo =Nous remarque sons seulement que nous ne saurious nous [?] a' l'opinion de l'Abbe. Zani suivant la quelle d'accord avec Malvasia il donne la piece sans le Chiest à Marc-Antoine, et celle avec la Chiest a Marc Dente de Ravenne.

Domanderei al Sig. Bartsch perché il Ravennate in luogo di copiare la marca favorita del suo Maestro, come anche per tale questo scrittore la colocò per la principale nella sua 9na Tabella e nella prefazione Tom. XV. ap. XI. dico.

La plus grande partie des estampes de Marc.Antoine est […] d'un cifre. Celui dont il s'est servi le plus ordinerement est MF, perché dico lo stolto Ravennate non li fece esattamente come dovea esser fedele in tutto il resto? E dunque mal detto assai dal Sig. Bartsch nella sua prefazione suddetto che questa stampa volesse farla passare per quella stessa del suo maestro, quando una marca vi pose ben differente da quella che aveva sotto occhio, e che stava copiando. Doveva piuttosto il Sig. Bartsch, giacchè il Zani facilitato aveagli la strada, occuparsi di riportare in rame le differenze tra l'una e l'altra con più ragione assai che quelle della puerile copia del Cavalleri incisore di poco merito, e dove non vi è ignorante che una sol volta abbia ammirato una stampa del Raimondi che non conosca in quella una copia di mano inesperta.

Conchiuderò in fine che il Sig. Bartsch non mi persuade al confronto del Zani, non mi dilucida per favola il racconto del Malvasia, non mi disamina sul manoscritto del Carrari riportato dal Zani, e meno poi mi fa esser dubbioso nelle scelte, quando ammiro la dolcezza e l'indole del taglio, la squisitezza delle forme, la purezza delle estremità, le commissioni rimarchevoli del difficile, le differenze in merito, e finalmente la prescelta marca dell'autore.

Non tarderà di molto a vendicarsi il Zani, e farò a lui pure palese questo mio sentimento, quando in tempo di maggior quiete raccozzerò queste idee con più precisione, ordine, e nitidezza, esigendo la prima stampa del mondo, che vi si ragioni con impegno per condurre l'amatore alla desiata meta.

Non tralascio per ultimo di esternare il mio voto, che in una raccolta come è la sua ormai resasi celebre per molti capi d'arte in bellezza straordinaria di prove, vi entrasse l'altra per confronto e persuasione.

Mi continui a considerare.

C) *CARTEGGIO PIAZZA*

Biblioteca Civica di Padova, BP 999 V

1. Lettera di Giuseppe Viero ad Anton Neumayr, Venezia, 14 novembre 1829 (fasc. 11)

Signor Neu Maÿr Stimatissimo

Essendo ora mai quasi trascorsi due mesi, dachè Lei Nobil Signore, mi traduce a Campo Verardo per verificare, e stimare tutte le Stampe che appartenevano, al decesso Signor Marchese Mafredini; credevo che la verificazione al pagamento sulle mie competenze devolutomi per lege fosse verificato, o al momento della stima, o al più tardi entro il mese di Ottobre; vedendomi deluso di tall'effetuazione, le ricordo che la convenienza, ha i suoi limiti; incaricandola per [?] espresso di non consegnare mai le sudette stampe al Seminario di Padova, se prima Lei non vede una ricevuta di mio carraterre di ciò che mi si compete per l'opera mia, perché lo facese ne sarà sempre responsabile, la prego addunque di terminare al più presto questa pendenza, assicurandola, che io non sarò più cosi tardo nelle mie difinitive deliberazioni fratanto mi scusi, e mi creda sempre suo

Devotissimo Servitore

Giuseppe Viero

Negoziante di stampe

patentato

dal negozio li 14 novembre 1829

2. Lettera di Modesto Farina ad Antonio Piazza, Padova, 11 febbraio 1831 (fasc. 12)

Pregiatissimo Dottore Antonio Piazza

Da casa 11 febbraio 1830

Con tutta confidenza le unisco riservatamente la risposta datami dal Signor Professore Meneghelli risguardante il manoscritto del Signor Maÿr, che desidererei che vedesse la luce in buona forma e con decoro del mio Seminario. Mi sembra quindi, che la di lei bontà possa ottenere dal bravo signor Maÿr la permissione di poterlo meglio addattare alla nostra lingua italiana, non azzardando io di farvi la minima cosa senza il di lui assenso, la di lei destrezza saprà regolarsi, pregandola di retrocedermi la lettera, ed il savio suo parere, godendo della occasione di salutarla cordialmente.

Modesto vescovo di Padova

[segue la lettera di Antonio Meneghelli a Modesto Farina, Padova, 11 febbraio 1830]

Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo

Ieri terminai l'esame alquanto accurato del manoscritto, ch'Ella Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore si compiacque di farmi tenere. Oggi sarei venuto ad ossequiarla, a darle conto delle mie osservazioni su certi amabili esami di rigore non me lo avessero divietato; ma sarò quanto prima a presentarle l'omaggio della mia servitù; a dirle qualche cosuccia sull'argomento. Intanto mi onori di prevenirla che nell'inpieno trovai qualche inesattezza nella parti molte cose che comandano di essere o modificate, o corrette. Quanto alla lingua Dio ce ne liberi, e perciò dando pensiere alla stampa converrebbe rifondere il lavoro dalla prima sino all'ultima linea. Ma tutto questo non sembra consentito dalla pienissima persuasione in cui è l'autore che tutto vada a dovere; tanto è vero, che si è procurata dalla Censura la facoltà di stampare, come risulta dalle carte annesse, e dalla lettera scritta al Dottor Giano. Porre la falce nel campo altrui, e porla per modificare, per correggere uno scritto, tenuto come perfetto, è cosa assai ardua e perigliosa. Il partito men periglioso mi sembrerebbe quello di fare da se, di por mano ad una nuova creazione, ma io dipenderò in tutto e per tutto dal di Lei ossequioso parere, e s'Ella mi dirà, scrivi come ti sembra, oppure modifica lo scritto che ti mandai, io sarò figlio di obbedienza mentre calcolo oltre ogni dire preziosa occasione di poterle comprovare con qualche fattarello, che sono con ogni stima

Di Lei Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore

Dall'I. M. Università il dì 11 febbraio del 1830

Umile devoto obbligato servitore

Antonio Meneghelli

3. Lettera di Modesto Farina ad Antonio Piazza, Padova, 2 luglio 1831, (fasc. 13)

Pregiatissimo Signor Dottore Piazza

Da casa 2 luglio 1831

Il Signor Neu: Maÿer avendo inteso, che il Signor Professore Meneghelli tiene il di lui manoscritto sulle stampe Manfrediniane per essere ridotto secondo le scuole e le epoche, siccome si convenne dalla Commissione da me nominata, sì per la facile distribuzione delle stampe, che per la più sicura custodia delle medesime mi ha scritto una forte lettera, dichiarandomi, che il manoscritto è sua proprietà, e che al caso di stampa la vuole integra, e allo stesso subordinata prima della edizione, convenendo nella nuova adottata classificazione. Conoscendo io quindi la somma delicatezza del

Neu: Maÿer, ed equalmente quella del valente Signor Professore Meneghelli, a scanso di nuovi dispiaceri e litigi, per parte mia ho abbandonato per ora il pensiero di fare veruna stampa in proposito. In conseguenza avendomi ella in nome del Signor Neu: Maÿer rimessomi il vostro manoscritto, lo retrocedo per essere restituito all'autore coi nuovi ringraziamenti siccome ieri le ho scritto. aggradisca, Signor Dottore, gli attestati della distinta mia stima

Giustissimo Dottore

Modesto vescovo di Padova

LETTERE DI ANTONIO MENEGHELLI AD ANTONIO PIAZZA

Biblioteca Civica di Padova, BP. 1027 III[1]

1. Lettera di Antonio Meneghelli ad Antonio Piazza [senza data]

Altissimo Gentilissimo Amico e Padrone

Favorito con esuberanza di parecchi esemplari di quanto venni dettando intorno alle preziose sue Collezioni, mi corra il sacro dovere di renderle mille azioni di grazie. Porrà a parte de' suoi furori gli amici, e precipuamente coloro che saranno in istato di apprezzare da vero tanti tesori. Le scrivo non per anche riavuto dal mio non breve e non lieve malore, però confortato dalla speranza di una sollecita e piena guarigione. Si assicuri che sono e sarò sempre

Il suo obbligato affezionato Servitore ed amico

Antonio Meneghelli

Di Casa or ora

2. Lettera di Antonio Meneghelli ad Antonio Piazza, 1842[2]

Mio Gentilissimo Amico e Padrone

Ieri a sera, vent'uno del corrente Luglio, fu a visitarmi il Conte Andrea Cittadella Vigodarzere, e si è parlato della stampa, già condotta a compimento, che offre un quadro delle eccellenti Collezioni del Signor Piazza. Aggiunse ch'Ella era disposto a fare un omaggio di alquanti esemplari ai più riputati fra i dotti del venturo Congresso, e che il modo più sicuro del migliore collocamento mi sembrava quello di ricorrere al Presidente Generale, il quale, divisa la numerica in ragione delle Sezioni, avesse ad invitare i rispettivi Presidenti e porne a parte quelli che credessero più a portata. Approvò il mio parere, ed è già disposto ad incaricarsi della distribuzione quindi basterà che qualche giorno prima del quindici settembre Ella ne faccia l'indirizzo con una letterina di accompagnamento. Crederei che un duecento copie potesse bastare all'oggetto. Salvati in questa guisa i riguardi verso quel Ceto, credo inutile attenderne l'unione per porre gli altri a parte di quella stampa. La mia salute va migliorando, ma non sono per anche in porto.

[1] Le lettere non sono numerate, di seguito sono state inserite in ordine di apparizione.

[2] L'anno si può dedurre dalla lettera: Meneghelli fa riferimento alla quarta riunione degli scienziati italiani svoltasi a Padova nel 1842 , della quale fa menzione Cantù nella sua opera dello stesso anno.

Mi creda a tutta prova

Di Casa or ora

Suo Divoto affezionato Servitore ed amico

Antonio Meneghelli

3. Lettera di Antonio Meneghelli ad Antonio Piazza [senza data[3]]

Amico Carissimo

Nella Rivista Europeaa, numero 1, faccia 61 lessi il seguente giudizio intorno al Breve Ragguaglio ec.

Il Professor Meneghelli, scrittore elegante e fervido amatore delle arti belle, si fece d'illustrare la splendida raccolta dell'avvocato Piazza. Codici ricercatissimi, edizioni di libri del decimoquinto, eseguite in Padova, opuscoli rari spettanti alla storia patria, capolavori di pittura, scultura e incisione, adornano la casa di quel benemerito cittadino, ed è ventura, che sì pregevoli oggetti incontrassero un sì degno spositore.

Nota Manus

4. Lettera di Antonio Meneghelli ad Antonio Piazza [senza data]

Mio Gentilissimo Amico e Padrone

Omesso quanto ebbe a dire Sua Altezza Sua Maestà il nostro Principe Vice Re intorno a' miei scrittarelli con assai di bontà e di favore, mi gode l'animo di parteciparle che letta per intiero quanto dettai intorno alle di Lei collezioni, a chi fece i mille stupori di una raccolta tanto estesa, e tanto preziosa. Tutto ciò rilevai dal Signor Presidente ch'ebbe l'onore di ossequiare Sua Altezza nel suo brevissimo soggiorno a Venezia. Ella goda di una estimazione ben meritata, e creda ch'io sarò sempre

Il suo affezionatissimo

Meneghelli

Di casa or ora

[3] La recensione all'interno della *Rivista europea* è del 1843, quindi si può ipotizzare che la lettera sia dello stesso anno.

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

Abbozzi di cataloghi, Biblioteca Civica di Padova, BP 1916.

Carteggio Piazza, Biblioteca Civica di Padova, BP. 999 V, fascicoli 1-22.

Elenco dei ritratti di Professori in Padova, di padovani illustri, delle medaglie, monete ed altri oggetti formanti parte del museo padovano dallo stesso autore raccolto, Biblioteca Civica di Padova, BP. 1027 I.

Stampe che ornano lo Studio […], Biblioteca Civica di Padova, BP. 2060.

Alcuni cenni di Giovanni De Min sopra le pitture da Lui eseguite in casa del Sig. Luigi Gaudio in Padova […], in *Miscellanea di scritti appartenenti alle Belle Arti*, Biblioteca Civica di Padova, BP. 2537, cc. 38-40

Indice delle stampe possedute dal conte Girolamo Dottori, acquistate nel 1778 dal cav. Giovanni de Lazara, in *Miscellanea A di scritti appartenenti alle Belle Arti*, Biblioteca Civica di Padova, ms. BP 2537, cc. 291-304.

MENEGHELLI ANTONIO, *Galleria delle stampe Manfredini posseduta dal Venerando Seminario di Padova illustrata dall'Abate Antonio Meneghelli*, 1832, Biblioteca Civica, Padova, BP 327.

Lettera di Francesco Rosaspina al prof. Marsand, 25 luglio 1811 sopra il catalogo delle stampe del March. Manfredini compilato dal Neumayr, in *Miscellanea XIV di scritti appartenenti alle Belle Arti*, Biblioteca Civica di Padova, BP 2537, cc. 79-80.

Lettera di Nicolò Bettoni ad Antonio Piazza, Padova, 25 marzo 1818, Biblioteca Civica di Padova, BP. 999 V, fasc. 3, n. 5.

NICOLÒ BETTONI, *Descrizione della Tipografia e Calcografia Bettoni in Padova*, Biblioteca Civica di Padova, BP. 1685.

Nei faustissimi sponsali del signor Antonio Neumayr colla signora Eduvige Suman imeneo filosofo Dialogo Ermete, e Crisippo, Biblioteca Civica di Padova, BP. 1685.4

OPERE A STAMPA

1584
BORGHINI RAFFAELLO, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della Pittura, e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano. All'illustriss. et Eccellentiss. Sig. Padron suo singulariss., il sig. Don Giovanni Medici*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584 [ed. in 3 voll., a cura di GIOVANNI BOTTARI, Milano, 1807; ristampa anastatica con saggio biobibliografico ed Indice analitico a cura di MARCO ROSCI,"Gli storici della letteratura artistica italiana, xiii", 3 voll., Milano, 1967; ristampa anastatica: Hildesheim, 1969].

1648
RIDOLFI CARLO, *Le Maraviglie dell'Arte, overo Le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi & i ritratti loro, Con la narratione delle Historie, delle Favole e delle Moralità da quelli dipinte, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de'Nomi de'Pittori antichi, e moderni, e delle cose Notabili. Parte Prima (...). Parte Seconda (...)*, Venezia 1648 [ed. a cura di Detlev Von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924 *q.v.*; ristampa anastatica dell'ed. von Hadeln, "Fonti per la storia dell'arte", 2 voll., Roma 1965].

1649
BOSSE ABRAHAM, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure et des originaux d'avec leurs copies*, Paris, 1649.

1662
EVELYN JOHN, *Sculptura or the history and Art of Calcography and Engravings in copper with abìn ample enumeration of the most renowed Masters and their Works*, London, 1662.

1666
DE MAROLLES MICHELLE, *Catalogue des livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, 1666.

1666-1688
FELIBIEN ANDRE, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 4 voll., Paris, 1666-1688.

1678
MALVASIA CARLO CESARE, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla Maesta christianissima di Luigi XIIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso, consagrate dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso. Divisa in duoi Tomi; con indici in fine copiosissimi*, 2 voll., Bologna, 1678 [ed. a cura di Gian Pietro Zanotti, Bologna, 1841].

1681-1728
BALDINUCCI FILIPPO, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., 1681-1728, Firenze, [ed. cons. a cura di Barocchi Paola, 7 voll., Firenze, 1974-1975].

1686
BALDINUCCI FILIPPO, *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze, 1686 [1a ed.; 2a ed. rivista e ampliata dal Sig. Domenico Maria Manni, Firenze 1767].

1751-1780
DIDEROT M., D'ALEMBERT M., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers [...]*, 35 voll., Paris, 1751-1780.

1765
ROSSETTI GIAMBATTISTA, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, parte prima [-seconda], Padova, 1765 [1aed.; successive ed. accresciute e migliorate: Padova, 1776; Padova, 1780, q.v.].

1767
BASAN PIERRE FRANÇOIS, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure; avec une notice des principales estampes qu'ils ont gravés*, par F. Basan. Suivi des Catalogues des oeuvres de Jacques Jordans, & de Corneille Visscher, Paris, 1767.

1771
GORI GANDELLINI GIOVANNI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, opera di Gio. Gori Gandellini Sanesi, 3 voll., Firenze, 1771 [2a ed. rivista e ampliata a cura di LUIGI DE ANGELIS*: Notizie istoriche degli intagliatori di Gori Gandellini sanese. Seconda edizione arricchita di notizie interessanti la vita dell'autore, col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni. Corredato di una dissertazione su l'origine, progressi, e varie manière dell'arte d'incidere, e con doppio indice alfabetico*, 15 voll., Siena 1808-1816].

VON HEINECKEN KARL HEINRICH, *Idée générale d'une collection complette des Estampes avec une dissertation sur l'origine de la gravur et sur les premiers livres d'images*, Leipzig-Wien, 1771.

1773
HAMILTON GAVIN, *Schola italica picturae sive selectae quaedam summorum e Schola italica pictorum tabulae aere incisae cura et impensis Gavin Hamilton Pictoris*, Roma, 1773.

1776
ROSSETTI GIAMBATTISTA, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, parte prima [-seconda], Padova, 1776 [2ª edizione seconda accresciuta e migliorata; 1aed. Padova 1765, *q.v.*].

1778-1790
VON HEINECKEN KARL HEINRICH, *Dictionnaire des Artistes dont nous avons des estampes* a*vec une notice detaillée de leurs ouvrages gravés*, 4 voll., Dresden, 1778-1790.

1780
ROSSETTI GIAMBATTISTA, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova, Con alcune Osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose Notizie, di Giovambatista Rossetti.* parte prima [-seconda], Padova, 1780, [edizione terza accresciuta e migliorata; 1aed. Padova 1765, *q.v.*].

1784
BENINCASA BARTOLOMEO, *Descrizione della raccolta di stampe di S. E. il Sig. conte Jacopo Durazzo patrizio genovese ec. ec. esposta in una dissertazione sull'arte dell'intaglio a stampa*, Parma, 1784.

1785
STRUTT JOSEPH, *Biographical Dictionary containing an historical account of all the Engravers from the earliest period oft he art of engraving tot he present and a short list of their most esteemed works with the cyphers, monograms, and particular marks, used bye ach master, accurately copied from the originals, and properly explained. To which in prefixed, an essay on the rise and progress oft he art of engraving, both on Copper and on Wood with several curious specimens oft he performances of the most ancient artists. By Joseph Strutt*, 2 voll., London, 1785.

1786
ROSSETTI GIAMBATTISTA, *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture, ed architetture della città di Padova, ovvero descrizione delle cose più rare della stessa città Con altre curiose notizie di Gio: Battista Rossetti Edizione postuma colle ultime aggiunte e correzioni dell'Autore*, Padova, 1786.

1787
HUBER MICHAEL, *Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles, précédées de l'histoire de la gravure et de la peinture depuis l'origine de ces Arts jusqu'au nos jours, et suivies d'un catalogue raisonné d'une collection choisue d'Estampes*, Dresden, 1787.

1788
VON HEINECKEN KARL HEINRICH, *Dictionnaire des Artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, 1788.

1791
BRANDOLESE PIETRO, *Le cose più notabili di Padova, principalmente riguardo alle belle arti*, Padova, 1791.

Catalogo delle stampe incise in rame che si vendono in Firenze da Niccolò Pagni e Giuseppe Bardi, Firenze, post 1791.

1792
WATELET CLAUDE HENRI, LEVESQUE PIERRE CHARLES, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Paris, 1792.

1795
BRANDOLESE PIETRO, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795 [1ªed.: Padova, 1791, *q.v.*].

1795-1796
LANZI LUIGI, *Storia pittorica dell'Italia dell'Ab. Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, voll. 2, Bassano, 1795-1796 [Lanzi Luigi, Bassano, 1809, q.v.].

1797
MILIZIA FRANCESCO, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dall'enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, 2 voll., Bassano, 1797.

1797-1808
HUBER MICHAEL, ROST CARL CHRISTIAN HEINRICH, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs auvrages, depuis le commencement de la gravure jusques à nos jours*, par M. Huber et C. C. H. Rost, 8 voll., Londres, 1797-1808.

1802
ZANI PIETRO, *Materiali per servire alla storia dell'origine e dei progressi dell'incisione in rame e in legno. Esposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto Nazionale di Parigi da D. Pietro Zani fidentino*, 8 voll., Parma, 1802.

1803-1821
VON BARTSCH ADAM , *Le peintre-graveur*, 21 voll. Wien, 1803-1821.

1805
BRANDOLESE PIETRO, *Testimonianze intorno alla Patavinità di Andrea Mantegna*, Padova, 1805.

1807
CICOGNARA LEOPOLDO, *Vita di San Lazzaro monaco e pittore preceduta da alcune osservazioni sulla bibliomania*, Brescia, 1807.

NEUMAYR ANTON, *Illustrazione del Prato della Valle ossia della piazza delle Statue di Padova*, Padova, 1807.

1808
MOSCHINI GIANNANTONIO, *Alla letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni opera di Giannantonio Moschini C.R.S. Appendice con aggiunte ed emendazioni, la quale può servire di tomo quarto*, Venezia, 1808.

NEUMAYR ANTON, *Saggio di sceltissime stampe possedute da Federico Manfredini esistenti nel di lui palazzo nel Prato della Valle*, Padova, 1808.

1809
Catalogo delle stampe de' più gran maestri che compongono la presente collezione, Lucca, 1809.

LANZI LUIGI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell'Ab. Luigi Lanzi, Antiquario I. e R. in Firenze*, edizione terza e corretta ed accresciuta dall'autore, 6 voll., Bassano 1809 [ed. a cura di Martino Capucci, Firenze, 1968-1974, 3 voll.].

1810
PALMERINI NICCOLÒ, *Catalogo delle opere d'intaglio di Raffaello Morghen raccolte ed illustrate da Niccolò Palmerini*, Firenze, 1810.

1811
MAYER ANDREA, *Sull'imitazione pittorica, dell'eccellenza dell'opere e della vita di Tiziano scritta da Ticozzi Stefano lib. 3 d'Andrea Mayer veneziano*, Venezia, 1811.

NEUMAYR ANTON, *Memoria storico critica sopra la pittura*, Padova, 1811.

1816
OTTLEY WILLIAM YOUNG, *An inquiry into the origin and early history of engravings upon copperand in wood with an account of engravers and their works from their invention of chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marcantonio Raimondi*, 2 voll., London, 1816.

1817
MOSCHINI GIANNANTONIO, a) *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia, 1817.

MOSCHINI GIANNANTONIO, b) *Breve guida all'amico delle bell'arti per la città di Padova*, Padova, 1817.

1817-1824
ZANI PIETRO, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, 23 voll., Parma, 1817-1824.

1817-1834
FERRARIO GIULIO, *Il costume antico e moderno, o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal Giulio Ferrario*, Milano, 21 voll., 1817-1834, [ed. cons. 3ª ed., Torino, 1831-1839]

1818
ACERBI GIUSEPPE, *Proemio*, in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», IX, 1818, pp. III-LVIII.

FACCIO PAOLO, *Nuova guida pei forestieri amatori delle belle arti per conoscere facilmente le cose più notabili che si trovano in Padova*, Padova, 1818.

MAYER ANDREA, *Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano scritta da Stefano Ticozzi. Libri III. Di Andrea Maier veneziano*, Venezia, 1818.

1819-1820
MARSAND ANTONIO, *Le rime del Petrarca. Edizione pubblicata per opera e studio dell'abate Antonio Marsand*, 2 voll., Padova, 1819-1820.

1821
ACERBI GIUSEPPE, *Proemio*, in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», XXI, 1821, pp. 3-452.

BIAGI PIETRO, *Sull'incisione e sul Piranesi discorso letto nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia dall'avvocato Pietro Biagi il giorno VI agosto MDCCCXX*, Venezia, 1821.

BOSSI LUIGI, *Introduzione allo studio delle arti del disegno e vocabolario compendioso delle arti medesime nuovamente compilato per uso degli studiosi amatori delle opere di Architettura, Scultura, Pittura, Intaglio, ec. con tavole intagliate in rame*, 2 voll., Milano, 1821.

JOUBERT FRANÇOIS ETIENNE, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 3 voll., Paris, 1821.

1822
NEUMAYR ANTON, *Artisti alemanni*, Venezia, 1822.

1822-1831
Biografia universale antica e moderna opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti […], 68 voll., Venezia, 1822-1831.

1823
A.A.V.V., *Raccolta di componimenti in verso ed in prosa dati alla luce nell'occasione delle nozze Gaudio-Meneghini*, Padova, 1823.

DE' TELANI GIUSEPPE, *Notizie intorno alla vita e a molte opere di Ambrogio de' Rosmini Serbati Roveretano*, Rovereto, 1823.

MARSAND ANTONIO, *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal signor Luigi Gaudio*, Padova, 1823.

1823-1825
CICOGNARA LEOPOLDO, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winkelmann e di d'Angicourt*, 7 voll., Prato, 1823-1825, [ed. seconda riveduta e ampliata dall'autore].

1824
MALASPINA LUIGI, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilata dallo stesso possessore march. Malaspina di Sannazaro*, Milano, 5 voll., 1824.

PALMERINI NICCOLÒ, *Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen raccolte ed illustrate da Niccolò Palmerini socio di varie accademie*, Firenze, 1824, [ed. terza con aggiunte].

Raccolta di poesie in onore del signor Antonio D^r^. Neu Mayr nobile di Flessen Seilbitz dottore di filosofia etc. […] R. Commissario Distrettuale di Mestre promosso al carico d'Imp. R. Commissario Superiore Dirigente di Polizia della provincia di Vicenza, Treviso, 1824.

1825
ENRICO LOVERY, *Alla ornatissima Signora T. C. E. A Padova*, in «Giornale sulle scienze e lettere delle Province venete», VIII, 1825, pp. 75-81.

1826
Catalogo delle stampe tratte dai rami intagliati a bullino, ed in acqua forte; di proprietà della Calcografia Camerale; aumentato con l'acquisto dell'intera calcografia Volpato e di molti altri rami di opere celebri, Roma, 1826.

NEUMAYR ANTON, *Mazzolino pittorico*, Vicenza, 1826.

1827
CICOGNARA LEOPOLDO, *Dell'origine, composizione e scomposizione dei nielli*, Venezia, 1827.

1828-1829
STANCOVICH PIETRO, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria del canonico Pietro Stancovich socio di varie accademie*, 3 voll., Trieste, 1828-1829.

1829
LONGHENA FRANCESCO, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del Signor Quatremere de Quincy voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena adorna di XXIII tavole e di un fac-simile*, Milano, 1829.

NEUMAYR ANTON, *Cenni storici sull'origine del progresso e perfezionamento dell'intaglio*, Venezia, 1829.

1830
Catalogo di una serie preziosa delle stampe di Giulio Bonasone pittore, e intagliatore bolognese raccolte dal professore Gio: Antonio Armano membro della R. Accademia di Firenze etc. Ora posseduta dal Sig. Dott. Gio. Battista Petrazzani di Bologna Esibita in vendita dallo stesso, Roma, 1830.

GANDINI FRANCESCO, *Regno Lombardo-veneto*, in *Viaggi in Italia per Francesco Gandini ovvero descrizione geografica, storica, pittorica, statistica, postale e commerciale dell'Italia*, 9 voll., Cremona, 1830, [ed. seconda].

LONGHI GIUSEPPE, *La calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame coll'acqua-forte, col bulino e colla punta*, Milano, 1830.

NEUMAYR ANTON, *Discorso consacrato alla memoria di S. E. il nobile signor marchese Federico Manfredini del dottor Antonio Neu Mayr (...) letto nell'inclito Ateneo di Venezia nel giorno 5 agosto 1830* , Venezia, 1830.

1830-1831
MENEGHELLI ANTONIO, *Opere dell'abate Antonio Meneghelli P.O. nella Imperiale Regia Università di Padova F. socio di varie illustri Accademie*, voll. 6, Padova, 1830-31.

1831
CICOGNARA LEOPOLDO, *Memorie spettanti alla storia della calcografia del Commend. Conte Leopoldo Cicognara*, 2 voll., Prato, 1831.

Lettere pubblicate in occasione delle faustissime nozze Zara-Piazza, Padova, 1831.

LONGHENA FRANCESCO, *Notizie biografiche di Giuseppe Longhi raccolte da Francesco Longhena*, Milano, 1831.

1832
Catalogo delle stampe tratte dai rami intagliati a bullino, ed in acqua forte di proprietà della Calcografia Camerale aumentato coll'acquisto delle calcografie Volpato, Camuccini, Canova, Gmelin e di molti altri rami di opere celebri - Si vende alla Calcografia in Via Condotti N. 42° Corso N. 138 a prezzi fissi - Classificati sotto i nomi de' più illustri Autori con Indice in fine, per comodo degli studiosi delle Belle Arti, seconda edizione a forma del catalogo del 1826, Roma, 1832.

MENEGHELLI ANTONIO, *Lettera a Monsignore Domenico Moreni canonico della basilica di S. Lorenzo in Firenze*, Padova, 1832.

NEUMAYR, a) *Cenni sulle antiche stampe classiche da Maso Finiguerra a Federico Baroccio di Neumayr*, Venezia, 1832.

NEUMAYR, b) *Continuazione prima dei cenni sulle classiche stampe dell'epoca seconda da Cornelio Cort a Giovanni Schmith di Neumayr*, Venezia, 1832.

NEUMAYR, c) *Continuazione seconda dei cenni sulle stampe classiche dell'epoca terza da Luca Vorstermann a Federico Guglielmo Müller di Neumayr*, Venezia, 1832.

1833
GANDINI FRANCESCO, *Regno Lombardo-veneto*, in *Viaggi in Italia per Francesco Gandini ovvero descrizione geografica, storica, pittorica, statistica, postale e commerciale dell'Italia*, 9 voll., Cremona, 1833, [ed. seconda].

MENEGHELLI ANTONIO, *Del conte Giovanni De Lazara cavaliere gerosolimitano e de' suoi studj*, Padova, 1833.

MOSCHINI GIANNANTONIO, *Delle pitture a fresco nella sala della Pubblica Biblioteca di Padova*, in «Giornale di belle arti», II, 1833, pp. 60-72.

NEUMAYR ANTON, a) *Collezione Manfredini di classiche stampe: divise in quattro epoche dell'incisione, da Maso Finiguerra a Raffaello Morghen custodita nel Seminario vescovile di Padova*, Venezia, 1833.

NEUMAYR ANTON, b) *Cenni sulle moderne stampe classiche Epoca quarta da De Non Domenico a Morghen Raffaello di Neumayr*, Venezia, 1833.

ZANETTI ALESSANDRO, *Collezione Manfredini di classiche stampe, illustrata dal dottor Antonio Neumayr, nobile di Flessen Seilbitz […]*, in «Giornale di belle arti», I, 1833, pp. 190-204.

1834

MENEGHELLI ANTONIO, a), *Del Marchese Federico Manfredini e delle sue gesta*, Padova, 1834.

MENEGHELLI ANTONIO, b), *Osservazioni sopra un'articolo inserito nel Giornale di Belle Arti e Tecnologia […]* in «*Gazzetta Privilegiata di Venezia*», LXXXI, venerdì 11 aprile 1834.

NEUMAYR ANTON, *Il pittore ritrattista discorso del dottore Antonio Neu Mayr nobile di Flessen Seilbitz membro e socio corrispondente di diverse accademie società letterarie ed atenei nazionali ed esteri ed I. R. Commissario Superiore di Polizia letto nell'inclito ateneo di Venezia*, seconda edizione, Venezia, 1834.

1835-1852

NAGLER GEORG KASPAR, *Neues allgemeines Kunst-Lexikon oder neues Nachrichten von den Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen…*, 22 voll., Leipzig, 1835-1852.

1836

BERETTA GIUSEPPE, *Le classiche stampe del Dottor Giulio Ferrario*, in «Ricoglitore italiano e straniero ossia rivista mensuale europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà», III, 1836, pp. 251-258.

FEDERICI FORTUNATO, *Notizie intorno alla vita e agli studj dell'abate Daniele Francesconi, raccolte e scritte dall'abate Fortunato Federici vice bibliotecario dell'I. R. Università di Padova*, Venezia, 1836.

FERRARIO GIULIO, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi descritte e corredate di storiche e critiche osservazioni sul merito, sui soggetti che rappresentano, sulle qualità delle prove, sulle dimensioni e sui prezzi delle medesime ec. / scelte e proposte a dilettevole ed instruttivo ornamento di una galleria da Giulio Ferrario*, Milano, 1836.

SELVATICO GIAMBATTISTA, *La torre di Vanzo poemetto*, Padova, 1836.

VEDOVA GIUSEPPE, *Biografia degli scrittori padovani di Giuseppe Vedova*, 2 voll., Padova, 1836.

1837

BERETTA GIUSEPPE, *Della vita delle opere del cavalier Giuseppe Longhi commentario dell'allievo Giuseppe Beretta […]*, Milano, 1837.

MAYER LUCIA, *Scelta collezione di stampe dalla metà del secolo VX sino a tutto il XVIII proposta agli amatori della incisione dalla erede Mayer di Padova*, Padova, 1837.

MENEGHELLI ANTONIO, *Tredici bassirilievi di canova posseduti dal dottor Antonio Piazza di Padova*, Padova, 1837.

ZANETTI ALEXANDRE, *Le Premier Siècle de La Calcographie Ou Catalogue raisonné Des Estampes Du Cabinet De Feu M. Le Comte Léopold Cicognara ancien Président de l'Académie de Beaux-Arts, avec Une Appendice Sur Les Nielles Du Mème Cabinet. Ècole d'Italie par Alexandre Zanetti*, Venise, 1837.

1838-1853

Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione opera originale corredata di tavole illustrative incise in rame, 12 voll., Venezia, 1838-1853.

1839

BIANCHI GIUSEPPE, *Per le faustissime nozze Turazza-Piazza*, Padova, 1839.

MENEGHELLI ANTONIO, *Un viaggetto nelle mie stanze*, 1839.

1840

MENEGHELLI ANTONIO, *Ancora pochi passi nelle mie stanze*, Padova, 1840.

1840-1842

MELAN SEBASTIANUS, *Oratio IV In laudem Friderici Manfredini*, in MELAN SEBASTIANUS, *Opere italiane e latine di Monsignore Sebastiano Melan*, 6 voll., Padova, 1840-1842, II, 1840, pp. 313-350.

1842

CANTÙ IGNAZIO, *Sulla quarta riunione degli scienziati italiani in Padova. Lettere D'Ignazio Cantù membro di quel congresso al fratello Cesare*, Milano, 1842.

Catalogo delle stampe della Calcografia Camerale incise a bulino ed all'acqua forte, Roma, 1842.

CECCHINI PACCHIEROTTI GIUSEPPE, *Qualche oggetto artistico ed archeologico in casa Pacchierotti*, Padova, 1842.

FURLANETTO GIUSEPPE, *Guida di Padova e della sua provincia*, 1842.

MENEGHELLI ANTONIO, *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle glorie patrie ed alle belle arti presso l'avv. Antonio Piazza di Padova*, Padova, 1842.

MENEGHELLI ANTONIO, a) *Ancora due parole sulle mie stanze*, Padova, 1842.

MOSCHINI GIANNANTONIO, *La Chiesa e il Seminario Patriarcale di S. Maria della Salute in Venezia. Opera postuma con aggiunte*, Venezia, 1842.

1843
FAVA ANGELO, recensione di *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle glorie patrie e alle belle arti, presso l'avvocato Piazza [...]*, in «Rivista europea giornale di scienze morali, letteratura arti e varietà», I, 1843, pp. 60-61.

MENEGHELLI ANTONIO, *Ancora un'occhiata alle mie stanze*, Padova, 1843.

VALLARDI FRANCESCO SANTO, *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio, con metodi onde distinguere le prime dalle altre prove, ed indizj per discernere le copie dagli oroginali, colle rispettive dimensioni, e tavole in rame; i prezzi di pubblicazione, e quelli a cui salirono in varie vendite nelle principali città d'Europa ecc. Aggiuntevi alcune osservazioni sull'opera "Le classiche stampe" del Dott. G. Ferrario e su vari altri autori ed una notizia intorno all'origine della litografia, compilato da Franc. Santo Vallardi*, Milano, 1843.

1844
MENEGHELLI ANTONIO, *Quinto viaggetto nelle mie stanze: lettera a Girolamo Venanzio*, Padova, 1844.

1845
MENEGHELLI ANTONIO, *La mia vita. Memorie postume*, Padova, 1845.

1852
Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musici di ogni nazione che fiorirono da tempi più remoti sino a' nostri giorni, Venezia, 1852, [ed. seconda].

1854-1889
LE BLANC CHARLES, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll., Paris, 1854-1889.

1855
CONSOLO GIUSEPPE, *Lettere inedite di Raffaello Morghen e di qualche altro dirette al professore Antonio Marsand*, Padova, 1855.

DE MARCHI ALESSANDRO, *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*, Padova, 1855.

1857
GLORIA ANDREA, *La Pinacoteca, il Museo e la Biblioteca Municipale di Padova, articoli estratti dalla Rivista Euganea*, 1857.

1865
PALESA AGOSTINO, *Dante, raccolta di Agostino dott. Palesa in Padova*, Trieste, 1865.

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

1867
ROSSI GIOVANNI BATTISTA, *Francesco De Lazara ultimo podestà di Padova (1857-1866) Cenni del dott. G. B. Rossi*, Padova, 1867.

1868
FULIN RINALDO, *Studi nell'archivio degli inquisitori di stato del professore Rinaldo Fulin*, Venezia, 1868.

1869
SELVATICO PIETRO, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova, 1869.

1878
BUSATO LUIGI, *Un onesto grido in nome di Dante precedono alcuni cenni intorno alla edizione minima detta Il Dantino e segue una polemica La disonestà letteraria di certi illetterati con facsimile dell'edizione stessa*, 1878.

LENNER JACOPO, *Agostino Palesa e le sue opere. Discorso con note e documenti letto all'Ateneo di Treviso nella tornata del 7 aprile 1878 dall'avvocato Jacopo D*^{r}*. Lenner*, Padova, 1878.

1880
GLORIA ANDREA, *Cenni storici con l'elenco dei donatori e con quello degli oggetti più scelti*, in «Museo Civico di Padova», II, 1880, p. 12.

PAOLI FRANCESCO, *Antonio Rosmini e la sua prosapia. Monografia*, Rovereto, 1880.

1886
DELABORDE HENRI, *Girard Edelinck*, Paris, 1886.

1891
TAMBARA GIUSEPPE, *Un libro di Antonio Marsand e una lettera di Ippolito Pindemonte*, in «*Rassegna padovana di storia, lettere ed arti*», I, 1891, 4, Padova, pp. 111-115.

1892
BARBERA PIERO, *Nicolò Bettoni. Avventure di un editore*, Firenze, 1892 [ripubblicato in Barbera Piero [a cura di], Editori e autori. Studi e passatempi di un libraio, Firenze 1904, pp. 28-105].

1899
VALEGGIA GILDO, *Del Dott. Agostino Palesa e di alcune suo note inedite alla Divina Commedia* in *Briciole Letterarie*, Lanciano, 1899, pp. 91-120.

1900
Un secolo e mezzo di vita editoriale, 1750-1900, ricordo della Ditta Editrice Antonio Vallardi, Milano, 1900.

1901
KRISTELLER PAUL, *Andrea Mantegna*, London, 1901.

1903
ANDERLONI EMILIO, *Opere e vita di Pietro Anderloni, note ed appunti di Emilio Anderloni*, Milano, 1903.

MOSCHETTI ANDREA, *Il museo Civico di Padova Cenni storici e illustrativi presentati al congresso storico internazionale di Roma*, Padova, 1903.

1905
CRISTOFANELLI GIULIO, *Della coltura padovana sullo scorcio del secolo XVIII e nei primi del XIX*, Padova, 1905.

1920
RAVÀ ALDO, *Il camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Archivio Veneto» XXII, XXXIX, 1920, pp. 151-181.

1921
MOSCHETTI ANDREA, *Il legato Sartori-Piovene al Museo Civico di Padova*, in «L'Illustrazione italiana», XXX, 1921, pp. 92-93.

1923
RIZZOLI LUIGI, *Il Castello de Catajo nel padovano e il testamento del Marchese Tommaso degli Obizzi (3 giugno 1803)*, in «Archivio veneto tridentino», IV, 1923, pp. 127-146.

1925
RE CATERINA, *Una ritrattista padovana dell'Ottocento: Elisa Benato Beltrami (1813-1888)*, in «1° Centenario del Museo Civico di Padova. Numero unico commemorativo 1825-1925», Padova, 1925, pp. 39-43.

1926
VENTURI LIONELLO, *Gusto dei primitivi*, Bologna, 1926.

1927
DONATI LAMBERTO, *Martino Rota incisore sebenicense*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», II, 1927, pp. 29-38.

1928
DONATI LAMBERTO, *Martino Rota incisore sebenicense*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XXXIV, 1928, pp. 490-502.

1928-1929
BRUNELLI BRUNO, *Un appartamento neoclassico a Padova*, in «Dedalo», IX, 1928-29, pp. 41-63.

1928-1935
SPRETI VITTORIO, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, III, Milano, 1928-1935 [ed. cons. 1969].

1932
MEDER JOSEPH, *Dürer-Katalog ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeicheni; mit 190 Abbildungen und 52 Tafeln*, Wien, 1932.

1938
MOSCHETTI ANDREA, *Il museo Civico di Padova Cenni storici e illustrativi*, Padova, 1938, [ed. nuova interamente rifatta].

1940
MOSCHINI VITTORIO, *Le raccolte del Seminario di Venezia*, Roma, 1940.

1949
CARTURAN CELSO, *Storia di Monselice*, 1949.

1951
ARRIGONI PAOLO, *Gli Artaria di Milano contributo alla storia editoriale cittadina dell'Ottocento*, in «La Martinella di Milano», V, 1951, pp. 338-344, 396-404.

1952
Antonio Vallardi Editore celebrando 200 anni di attività, Milano, 1952.

1955
SERVOLINI LUIGI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, 1955.

1956
BORRONI SALVADORI FABIA, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze, 1956.

1956-1957
MARUCCHI ADRIANA, *Giulio Mancini Considerazioni sulla pittura. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, 2 voll., Roma, 1956-1957.

1959
ALIPRANDI GIUSEPPE, *La stamperia Volpi-Cominiana di Padova*, in ANTONIO BARZON [a cura di], *Libri e stampatori in Padova miscellanea di studi storici in onore di Mons. G. Bellini – Tipografo editore libraio*, Padova, 1959, pp. 11-31.

CAVALLINI EMILIO, *La stampa a Padova nei secoli XIX e XX*, in *Libri e stampatori in Padova miscellanea di studi storici in onore di Mons. G. Bellini – Tipografo editore libraio*, Padova, 1959, pp. 33-69.

CELLA SERGIO, *Nicolò Bettoni a Padova*, in *Libri e stampatori in Padova miscellanea di studi storici in onore di Mons. G. Bellini – Tipografo editore libraio*, Padova, 1959, pp. 71-80.

PALUDETTI GIOVANNI, *Giovanni de Min 1786 – 1859*, Udine, 1959.

1962
TENTORI PAOLA, *Artaria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, 1962, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/artaria_%28Dizionario-Biografico%29/].

1963
BOON KAREL G., *Rembrandt. The Complete Etchings*, London, 1963.

1964
PREVITALI GIOVANNI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964, [ed. cons. riveduta e ampliata, 1989].

1966
HASKELL FRANCIS, *Mecenati e pittori*, Firenze, 1966.

PETRIOLI TOFANI ANNAMARIA, *Luca di Leida: incisioni*, Firenze, 1966.

1967
BACOU ROSELIN, MONBEIG GOGUEL CATHERINE, VIATTE FRANÇOIS, *Le cabinet d'un grand amateur: Pierre Jean Mariette*, Paris, 1967.

BARBERI FRANCESCO, *Bettoni, Ni*colò, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, 1967, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bettoni_%28Dizionario-Biografico%29/].

HASKELL FRANCIS, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*. *Della Lena's 'Esposizione istorica dello Spoglio che di tempo in tempo si fece di Pitture in Venezia'*, in JEANNE COURTAULD, BLUNT ANTHONY [a cura di], *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London, 1967, pp. 173-178.

1969

BARBERI FRANCESCO, *Bodoni, Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XI, 1969 [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-bodoni_%28Dizionario-Biografico%29/].

SHESTACK ALAN, *The complete engravings of Martin Schongauer*, New York, 1969.

1970

ARGAN GIULIO CARLO, *Il valore critico della "stampa di traduzione"*, in ID. [a cura di], *Studi dal Bramante a Canova*, "Biblioteca di storia dell'arte, 1", Roma, 1970, pp. 157-165.

1971

BONFIOLI MARA, *Boni, Mauro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, 1971 [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/mauro-boni_%28Dizionario-Biografico%29/].

RIZZI ALDO, *L'opera grafica dei Tiepolo*, Venezia, 1971.

SALAMON FERDINANDO, *La collezione di stampe. Guida allo studio dell'incisione antica e moderna con oltre 250 illustrazioni in nero e 18 a colori*, Verona, 1971.

VIVIAN FRANCES, *Il console Smith mercante e collezionista*, Venezia, 1971.

1972

FIETTA ELDA, *Il commercio tesino nel* mondo, in PASSAMANI BRUNO [a cura di], *Stampe per via. L'incisione dei secoli XVII-XIX nel commercio ambulante dei tesini*, Bassano, Museo Civico di Bassano del Grappa, Pieve Tesino-Trento-Bassano del Grappa 1972), Calliano, 1972, pp. 31-42.

PASSAMANI BRUNO [a cura di], *Stampe per via. L'incisione dei secoli XVII-XIX nel commercio ambulante dei tesini*, Bassano, Museo Civico di Bassano del Grappa, Pieve Tesino-Trento-Bassano del Grappa 1972), Calliano, 1972.

1973

CONTI ALESSANDRO, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1973.

FORLANI TEMPESTI ANNA, *Mostra di incisioni di Stefano della Bella*, Firenze, 1973.

1974

BORRONI SALVADORI FABIA, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe Lettere e Filosofia», IV, 1974, serie III, pp. 1053-1564.

BOSCHLOO ANTON WILLEM ADRIAAN, *La collezione Malaspina di Pavia*, in «Print collector. Il

conoscitore di stampe», XXIV, 1974, pp. 24-26.

OLIVATO LOREDANA, a) *Gli affari sono affari: Giovanni Maria Sasso tratta con Tomaso degli Obizzi*, in «Arte veneta», XXVIII, 1974, pp. 298-302.

OLIVATO LOREDANA, b) *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia, 1974, pp. 53, 72, 86-87.

TREVES PIERO, *Campi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, 1977, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-campi_%28Dizionario-Biografico%29/].

1975

MASCHIO RUGGERO *Chiesa di s. Maria Iconia*, in AA. VV. *Padova, basiliche e chiese*, 3 voll., Vicenza, 1973-1977, II, parte seconda, 1975, pp. 330-332.

STRAUSS WALTER L., *Albrecht Dürer: intaglio Prints, Engravings, Etchings and Drypoints*, New York, 1975.

1976

CAMPORI GIUSEPPE, *Lettere artistiche inedite*, Bologna, 1976, [ristampa anastatica dell'edizione: Modena, 1866].

FANTELLI PIER LUIGI, *Per una storia del collezionismo a Padova nell'Ottocento*, in «Padova e la sua provincia» XXII, 1976, 4-5, pp. 4-15.

KOSCHATZKY WALTER [a cura di], *Giacomo Conte Durazzo, 1717-1749. Zum Jubilaum des Wiener Burgtheaters 1776-1796*, catalogo della mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 20 maggio – 5 settembre 1976, Wien, 1976.

MURARO MICHELANGELO, ROSAND DAVID [a cura di], *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1976, Venezia, 1976.

1977

ALBERICI CLELIA, *Caronni, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, 1977, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-caronni_%28Dizionario_Biografico%29/].

FANTELLI PIER LUIGI, *Eruditi e collezionisti: Luigi Lanzi a Tommaso degli Obizzi*, in «Padova e la sua provincia», XXIII, 1977, 11-12, pp. 12-16.

FANTELLI PIER LUIGI, *Nel 1793 a Padova: Luigi Lanzi e il suo taccuino di viaggio (II)*, in «Padova e la sua Provincia», XXXIII, 1977, 6, pp. 22-25.

FANTELLI PIER LUIGI *Nel 1793 a Padova: Luigi Lanzi e il suo taccuino di viaggio (I)*, in «Padova e la sua Provincia», XXXIII, 1977, 5, pp. 17-26.

STRAUSS WALTER L., *Hendrik Goltzius 1558-1617; the complete engravings and woodcuts*, New York, 1977.

1978
BETTAGNO ALESSANDRO, *Piranesi incisioni, rami, legature, architetture*, Vicenza, 1978.

DEL BRAVO CARLO, *Premessa*, in PAOLOZZI STROZZI BEATRICE [a cura di], *Luigi Sabatelli (1772-1850) Disegni e Incisioni*, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1978, Firenze, 1978, pp. 7-8.

LANDAU DAVID, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano, 1978.

PAOLOZZI STROZZI BEATRICE [a cura di], *Luigi Sabatelli (1772-1850) Disegni e Incisioni*, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1978, Firenze, 1978
STRAUSS WALTER L, *Le peintre-graveur illustré*, New York, 1978- ["The illustrated Bartsch"]

1979
BELLINI PAOLO, *Incisioni di Giorgio Ghisi*, in «Rassegna di studi e notizie Raccolta di Stampe A. Bertarelli», 1979, 6/7, pp. 119-175.

MURA ANNA MARIA *Il pubblico e la fruizione*, in BOLLATI GIULIO, FOSSATI PAOLO [a cura di], *Storia dell'arte italiana. Parte prima Materiali e Problemi. Volume secondo L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, pp. 270-318.

SPALLETTI ETTORE, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)* in BOLLATI GIULIO, FOSSATI PAOLO [a cura di], *Storia dell'arte italiana. Parte prima Materiali e Problemi. Volume secondo L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, pp. 417-484.

1980
PAVANELLO GIUSEPPE, *La decorazione neoclassica a Padova*, in «Antologia di belle arti», IV, 1980, 13/14, pp. 55-73.

1981
HASKELL FRANCIS [a cura di], *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte organizzato in Bologna dal 10 al 18 settembre 1979, Bologna, 1981.

MAZZOCCA FERNANDO, *L'illustrazione romantica*, in BOLLATI GIULIO, FOSSATI PAOLO [a cura di], *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, Torino, 1981, pp. 323-419.

INNIS H. SCHOEMAKER [a cura di], *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra, Lawrence, Helen Foresman Spencer Museum of Art, 16 novembre 1981-3 gennaio 1982, Chapel Hill Ackland Art Museum, 10 febbraio-28 marzo 1982, Wellesley College Museum, 14 aprile-15 giugno 1982, Lawrence 1981.

1981-1982
BORRONI SALVADORI FABIA, *Riprodurre in incisione per far conoscere i dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in «Nouvelles de la République des Lettres», 1981-1982, 2, pp. 73-114.

1982
CAVALLI-MURAT AUGUSTO, *Jappelli e il suo revival neoclassicista*, in MAZZI GIULIANA [a cura], *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Convegno Internazionale di Studi, 21 - 24 settembre 1977, 2 voll., Padova, 1982, II, pp. 453-490.

CHIARI MARIA AGNESE, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, 1982.

ERICANI GIULIANA, *Il ruolo dell'artista-artigiano nella produzione artistica «minore» fra Sette e Ottocento: mercato, tecnica e stili*, in MAZZI GIULIANA [a cura di], *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Convegno Internazionale di Studi 21 - 24 settembre 1977, II, Padova, 1982, pp.759-775.

FANTELLI PIER LUIGI, a) *Collezionismo a Padova negli anni di Giuseppe Jappelli*, in MAZZI GIULIANA [a cura di], *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Convegno Internazionale di Studi 21-24 settembre 1977, tomo secondo, Padova, 1982, pp.777-792.

FANTELLI PIER LUIGI, b) *L'inventario della collezione Obizzi al Catajo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXII, 1982, pp. 101-115.

SUSINNO STEFANO [a cura di], *Disegni di Tommaso Minardi*, catalogo della mostra, Roma, Galleria d'Arte moderna, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983, 2 voll., Roma, 1982.

1983
MASSARI STEFANIA [a cura di], *Giulio Bonasone*, catalogo della mostra Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia Nazionale, 1983, 2 voll., Roma, 1983.

LIPPINCOTT LOUISE, *Selling Art in Georgian London. The rise of Arthur Pond*, New Haven, London, 1983.

POMIAN KRZYSZTOF, *Antiquari e collezionisti*, in ARNALDI GIROLAMO, PASTORE STOCCHI MANLIO [a cura di], *Storia della cultura Veneta*, 6 voll., Vicenza, 1976-1986, 4/I, 1983, pp. 493-547.

SPALLETTI ETTORE, *Note su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in BAROCCHI PAOLA, RAGIONIERI GIOVANNA [a cura di], *Gli Uffizi*, 2 voll., Firenze, 1983, II, pp. 403-420.

1984
BERNABEI FRANCO, *Critici e collezione a Venezia fra Sette e Ottocento*, in «Ateneo Veneto», XXII, 1984, 1/2, pp. 69-90.

1984-1985
BERNABEI FRANCO, *Critici e collezione a Venezia fra Sette e Ottocento*, in «Ateneo Veneto», XXII, 1984-1985, 1/2, pp. 69-90.

BERTELLI CARLO, *Il collezionista pubblico in età napoleonica*, in «Ateneo Veneto», XXII, 1984-1985, 1/2, pp. 55-68.

1985
BERNINI PEZZINI GRAZIA, MASSARI STEFANIA, PROSPERI VALENTI RODINÒ SIMONETTA [a cura di], *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, (Catalogo della mostra), Roma, 1985.

BURY MICHAEL, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, in «Print quarterly», II, 1985, pp. 12-26.

1985-1986
FURLAN D., *Antonio Meneghelli e la sua collezione*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1985-1986.

1986
BOREA EVELINA, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, in *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra, Roma, Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986, Roma, 1986, pp. XV-XXIX.

ORSO MICHELA, *Giovanni Maria Sasso, mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere e arti. Classe Scienze morali, lettere e arti», CXLIV, 1986, pp. 37-55.

POMIAN KRZYSZTOF, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in ARNALDI GIROLAMO, PASTORE STOCCHI MANLIO [a cura di], *Storia della cultura veneta*, 6 voll., Vicenza, 1976-1986, 5/II, 1986, pp 1-70.

TITTONI MARIA Elisa [a cura di], *Mito e storia nei fasti di Andrea Appiani, la traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, catalogo della mostra, Roma, Museo Napoleonico, 15 febbraio – 15 maggio 1986, Roma, 1986.

1987
CAZORT MARY, *I disegni di Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi nelle collezioni della Fondazione Giorgio Cini*, in BETTAGNO ALESSANDRO [a cura di], *I Gandolfi Ubaldo, Gaetano, Mauro. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra, Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 10 settembre – 1 novembre 1987; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 8 novembre – 20 dicembre 1987, Vicenza, 1987, pp. 19-35.

MASSARI STEFANIA, NEGRI ARNOLDI FRANCESCO, *Arte e scienza dell'incisione*, Urbino, 1987 [ed. cons. 2005].

1988
DAL MAS GIULIANO, *Giovanni de Min pittore riscoperto*, in «Padova e il suo territorio», III, 1988, 16, pp. 32-35.

LIPPINCOTT LOUISE, *Arthur Pond's journal of receipts and expenses, 1737-1750*, in «The fifty-fourth volume of the Walpole society», 1988, pp. 200-333.

MARINI GIORGIO [a cura di], *Giovanni Volpato 1735-1803*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa 19 gennaio – 10 aprile, Roma 22 aprile – 22 giugno, 1988, Bassano, 1988.

PRÉAUD MAXIME [a cura di], *L'oeil d'oro. Claude Mellan*, catalogo della mostra, Parigi, Bibliothèque Nationale, 26 maggio-21 agosto, 1988, Paris, 1988.

1989

BARBIERI GIUSEPPE, *Le gemme della corona. Le guide di città tra memoriale e «compagno al forestier»*, in MARINELLI SERGIO, MAZZARIOL GIUSEPPE, MAZZOCCA FERNANDO [a cura di], *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, 1989, pp. 388-395.

DORIGATO ATTILIA, *Il collezionismo a Venezia e la nascita delle civiche raccolte*, in MARINELLI SERGIO, MAZZARIOL GIUSEPPE, MAZZOCCA FERNANDO [a cura di], *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, 1989, pp. 309-318.

FAVARETTO IRENE, *Collezioni di antichità e cultura antiquaria a Venezia e nel Veneto al tempo della dominazione austriaca*, in MARINELLI SERGIO, MAZZARIOL GIUSEPPE, MAZZOCCA FERNANDO [a cura di], *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, 1989, pp. 319-324.

FICACCI LUIGI [a cura di], *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 24 ottobre 1989-8 gennaio 1990, Roma, 1989.

HASKELL FRANCIS, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, 1989.

MONTELEONE GIULIO, *Riflessi della rivoluzione francese nella terraferma veneta. Il caso padovano (1789-1797)*, in «Archivio Veneto», , CXXXIII, 1989, serie V, p. 229.

PREVITALI GIOVANNI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1989, [nuova edizione riveduta e ampliata].

1990

BETTAGNO ALESSANDRO, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in BONA CASTELLOTTI MARCO, LAUREATI LAURA [a cura di], *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, 1990, pp. 241-256.

BONFIGLIO DOSIO GIORGETTA, *L'archivio della famiglia Gaudio*, in «Archivio Veneto», CXXI, 1990, 170, serie V, pp. 124-171,

BOREA EVELINA, *Dente, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, 1990, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-dente_%28Dizionario-Biografico%29/].

FANTELLI PIER LUIGI, *La collezione di Tommaso degli Obizzi al Catajo*, in «Rivista di Archeologia», VII, 1990, pp. 95-99.

FEDI FRANCESCA, *L'ideologia del bello: Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, 1990.

INFELISE MARIO, MARINI PAOLA, *Remondini un editore del Settecento*, (Catalogo della mostra, Bassano), Milano, 1990.

INFELISE MARIO, *La diffusione*, in INFELISE MARIO, MARINI PAOLA [a cura di], *Remondini un editore del Settecento*, catalogo della mostra, Bassano, Palazzo Sturm, 26 maggio-20 settembre 1990, Milano 1990, pp. 334-336.

MOLTALDO SPIGNO MARIA GRAZIA, *Criteri di collezionismo: Descrizione della raccolta di stampe di S. E. il sig. conte Jacopo Durazzo patrizio genovese ec. ec. esposta in una dissertazione sull'arte dell'intaglio a stampa*, Genova, 1990.

1991

DE BENEDICTIS CRISTINA, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, 1991 [ed. cons. 1998].

MAGGIONI LIVIA, *Anton Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra. Incontri e esperienze artistiche*, in DE BENEDETTI ELISA [a cura di], *Collezionismo e ideologia*, Roma, 1991, pp. 91-110.

PACHE CLAUDE [a cura di], *Le beau Martin gravure et dessins de Martin Schongauer*, catalogo della mostra, Colmar, Musée Unterdenlinden, 13 settembre – 1 dicembre 1991, Strasbourg, 1991.

PERINI GIOVANNA, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane, il "parere" di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», XXVIII, 1991, pp. 169-208.

1992

BOORSCH SUZANNE, *Mantegna and his printmakers*, in MARTINEAU JANE [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, London, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, London, 1992, pp. 55-67.

DAL MAS GIULIANO, *Giovanni de Min (1786-1859)*, in «Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali: Serie Arte», Belluno, 1992.

FUSCONI GIULIA, *I grandi collezionisti*, in SCIOLLA GIANNI CARLO [a cura di], *Il disegno*, 4 voll, Cinisello Balsamo, 1991-1994, II, 1992.

LANDAU DAVID, *Mantegna as printmaker*, in MARTINEAU JANE [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, London, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, London, 1992, pp. 44-55.

TOFFANIN GIUSEPPE, *Padova nel Settecento*, Padova, 1992.

1993

BERNINI PEZZINI GRAZIA, FIORANI FABIO [a cura di], *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra, Roma, Calcografia Nazionale, 11 novembre 1993 – 6 gennaio 1994, Bassano del Grappa, Museo Civico, 19 gennaio – 24 aprile 1994, Bassano del Grappa, 1993.

BOREA EVELINA, *La stampa dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in «Prospettiva», parte I, 67, 1993, pp. 28-40; parte II, 70, 1993, pp. 50-74.

MAGANI FABRIZIO, *Teodoro Matteini amico di Giovanni de Lazara, ovvero lo studio dei "primitivi" attraverso il recupero di Mantegna*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLI, 1993, pp. 431-459.

RINALDI SIMONA, *Edwards, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLII, Roma, 1993 [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-edwards_%28Dizionario_Biografico%29/].

ZATTI SUSANNA, *Note su Faustino Anderloni e Giovita Garavaglia incisori a Pavia nella prima metà dell'Ottocento*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XLV, 1993, pp. 185-195.

1994

ALBERICI CLELIA, *Fanoli, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, 1994, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-fanoli_%28Dizionario-Biografico%29/].

BOREA EVELINA, *Per la fortuna dei primitivi: la* Istoria pratica *di Stefano Mulinari e la* Venezia Pittrice *di Gian Maria Sasso*, in ROSENBERG PIERRE [a cura di], *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Reinassance* Milano, Parigi, 1994, pp. 503-521.

FUNARO LIANA ELDA, *All'armata e in corte : profilo di Federico Manfredini*, in «Rassegna storica toscana», XL, 1994, pp. 74-108, 239-276.

GRIFFITHS ANTONY, *Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Early Eighteenth Century Europe*, in «Harvard University Art Museums bulletin», III, 1994, pp. 37-59.

1995

BERNUCCI ANNAMARIA, PASINI PIER GIORGIO, *Francesco Rosaspina "incisor celebre"*, Cinisello Balsamo (MI), 1995.

JATTA BARBARA [a cura di], *Francesco Bartolozzi Incisore delle Grazie*, catalogo della mostra, Roma, Villa Farnesina, Roma, 27 ottobre – 17 dicembre 1995, Roma, 1995.

MUSSINI MASSIMO, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Arese, 1995.

NARDUCCI LUISA, *Federici, Fortunato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV, 1995, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/fortunato-federici_%28Dizionario_Biografico%29/].

PASINI PIER GIORGIO, *La lunga carriera di Francesco Rosaspina*, in BERNUCCI ANNAMARIA, PASINI PIER GIORGIO, *Francesco Rosaspina "incisor celebre"*, Cinisello Balsamo (MI), 1995, pp. 9-83.

1996

BERTINELLI ELENA, FRAGONARA MARCO, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in «Rassegna di studi e notizie», XX, 1996, pp. 127-193.

GRELLE IUSCO ANNA, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi, contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma, 1996.

MORANDOTTI ALESSANDRO, *Le stampe di traduzione come fonti per la storia del collezionismo: il caso di Milano fra età napoleonica e Restaurazione*, in DACREMA NICOLETTA [a cura di], *Il Lombardo-Veneto 1814-1859 storia e cultura*, Pasian di Prato, 1996, pp. 193-237.

MUSIARI ANTONIO, *Dai difficili inizi alla scuola romantica: Vincenzo Vangelisti, Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni*, in BELLINI ROLANDO, FERSINI LUIGI [a cura di], *La città di Brera. Due secoli di incisione*, Milano, 1996, pp. 72-107.

NUTINI STEFANO, *Ferrario, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, 1996, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-ferrario_%28Dizionario-Biografico%29/].

PAVANELLO GIUSEPPE, *Canova collezionista di Tiepolo*, Monfalcone, 1996.

1996-1997

RIZZOTTI L, *Giovanni de Lazara e i suoi corrispondenti epistolari: una collezione di stampe*, tesi di laurea, Università degli studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1996-1997.

1997

BAIRATI ELEONORA, *Traduzione grafica dei «Fasti di Napoleone»*, in BAIRATI ELEONORA, PIVETTA MARTA, RAPONI NICOLA [a cura di], *I Fasti di Napoleone di Andrea Appiani*, Vicenza, 1997, pp. 12-34.

CLAYTON TIM, *The English Print. 1688-1802*, New Haven, London, 1997.

LEONE ROSSELLA, *Folo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, 1997, pp. 573-579.

MARINI GIORGIO, «*Stampe di studio, più che da galleria» Le incisioni di Casa Rosmini e alcuni aspetti del collezionismo di grafica nel tardo Settecento*, in FERRARI STEFANO, MARINI GIORGIO [a cura di], *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Rovereto, 1997, pp. 75-149.

MARINI GIORGIO, a) *Fontana, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, 1997.

MONTELEONE GIULIO, *Padova tra Rivoluzione e Restaurazione*, Padova, 1997.

1998

BALDISSIN MOLLI GIOVANNA, *Notizie su pittori, orafi, stuccatori, intagliatori e incisori vicentini raccolte nelle "Miscellanee" De Lazara*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXV, 1998, pp. 183-229.

BOSCHLOO ANTON WILLEM ADRIAAN, *The prints of the Remondinis, an attempt to reconstruct an eigthteenth-century world of pictures*, Amtsterdam, 1998.

CALLEGARI RAIMONDO, *Scritti sull'arte padovane del Rinascimento*, Udine, 1998.

FAGIOLI VERCELLONE GUIDO GREGORIO, *Gamba, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, 1998, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-gamba_%28Dizionario-Biografico%29/].

FILEDT KOK J.P., *The taste for Lucas van Leyden prints*, in «Simiolus», XVI, 1998, pp. 18-86.

MAGANI FABRIZIO, *La «fortuna» di Andrea Mantegna a Padova tra Settecento e Ottocento*, in «Il Santo», XXXVIII, 1998, pp. 355-380.

PERINI GIOVANNA, *Gabburri, Niccolò*, in *Dizionario Biografico Italiano*, LI, 1998.

SANDER OSCAR [a cura di], *Angelika Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 11 settembre-7 novembre 1998, Roma, 1998.

SAPORI GIOVANNA, *Benedetto XIV, la collezione delle stampe e la Calcografia Camerale*, in BIAGI MAINO DONATELLA [a cura di]. *Benedetto XIV e le arti del disegno. Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte, (Bologna 28 - 30 novembre 1994)*, "Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna: Saggi e ricerche", Roma, 1998, pp. 307-321.

1998-1999

MONTOBBIO LUIGI, *Notizie sull'Abate Antonio Meneghelli primo direttore del "Giornale Euganeo"*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova già dei Ricovrati e Patavina», vol. CXI, parte III, Memorie della classe di scienze morali lettere ed arti, 1998-1999, pp. 101-119.

1999

BANZATO DAVIDE, PELLEGRINI FRANCA, PIETROGIOVANNA MARI [a cura di], *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 24 ottobre 1999 – 15 gennaio 2000, Padova, 1999.

CRESPI ALBERTO, *Giuseppe Longhi e la scuola d'incisione dell'Accademia di Brera*, Monza, 1999.

OBERHUBER KONRAD, *Mantegna e il ruolo delle stampe: un prototipo di innovazione artistica in Italia e al Nord*, in AIKEMA BERNARD, BROWN BEVERLY LOUISE [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 145-159.

PIETROGIOVANNA MARI, *Collezionisti e donatori, acquisti e lasciti. Una ricognizione delle acquisizioni di dipinti dei musei civici di Padova nell'Ottocento e nel Novecento*, in BANZATO DAVIDE, PELLEGRINI FRANCA, PIETROGIOVANNA MARI [a cura di], *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, Padova, 1999, pp. 30-36.

2000

ALBERTARIO MARCO [a cura di], *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del Convegno nazionale di studi Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835, Pavia, Sala dell'Annunciata, 22 e 23 aprile 1999, Milano, 2000.

BOORSCH SUZANNE, *Confusing concerning Marco Dente*, in GNANN ACHIM WINDAUER HEINZ OBERHUBER KONRAD, [a cura di], *Festschrift für Konrad Oberhuber hrsg. von Achim Gnann und Heinz Widauer*, Milano, 2000, pp. 116-120.

CALLEGARI RAIMONDO, *Il mercato d'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in PAVANELLO GIUSEPPE [a cura di], *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, 2000, pp. 95-119.

FICACCI LUIGI, *Piranesi The Complete Etchings*, Köln, 2000.

MAFFIOLI NATALE, *Osservazioni sui resti della raccolta di Giacomo Durazzo Ambasciatore Cesareo a Venezia*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXIII, 2000, pp. 82-112.

LEVI DONATA, *«Troppa modestia, o troppo alta meta...»: Note sull'erudito padovano Giovanni de' Lazara, in Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa», 2000, 9/10, pp. 321-337.

LOMARTIRE SAVERIO, *La collezione di stampe*, in ALBERTARIO MARCO [a cura di], *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del Convegno nazionale di studi Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835, Pavia, Sala dell'Annunciata, 22 e 23 aprile 1999, Milano, 2000, pp. 363-385.

PAVANELLO GIUSEPPE [a cura di], *La collezione di Antonio Canova: dipinti e disegni dal Quattrocento all'Ottocento*, in «Istituto veneto di scienze lettere ed arti. Studi di arte veneta», *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi* a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, 2000, pp. 327-379.

PRETI HAMARD MONICA, *Collections et collectionneurs en Italie a l'epoque napoleonienne*, in PAVANELLO GIUSEPPE [a cura di], *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, 2000, pp. 523-553.

RAGGIO OSVALDO, *Storia di una passione: cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien regime*, Venezia, 2000.

2001

BALDISSIN MOLLI GIOVANNA, *I pittori friulani nelle «Miscellanee» del conte padovano Giovanni de Lazara*, in FURLAN CATERINA, GRATTONI D'ARCANO MAURIZIO [a cura di], *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del Convegno internazionale di Studi, Pordenone, 25 e 26 novembre, Udine, 27 novembre 1990, Udine, 2001, pp. 131-142.

BOORSCH SUZANNE, *Giorgio Ghisi*, in «Print quaterly», XVIII, 2001 pp. 474-480.

CABURLOTTO LUCA, *Nella cerchia di Giovanni De Lazara: Pietro Brandolese e Giannantonio Moschini*, in FURLAN CATERINA, GRATTONI D'ARCANO MAURIZIO [a cura di], *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del Convegno internazionale di Studi, Pordenone, 25 e 26 novembre, Udine, 27 novembre 1990, Udine, 2001, pp. 161-170.

DAL MAS GIULIANO, *Giovanni de Min (1786-1859), compagno e rivale di Hayez. Nuovi ritrovamenti*, in «Neoclassico», XIX, 2001, p. 19 e 25.

MILANO ALBERTO, *Il catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi del 1824*, in «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe Achille Bertarelli», XXV, 2001, pp. 83-117.

POMMIER EDOUARD, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Séroux d'Angicourt*, in FURLAN CATERINA, GRATTONI D'ARCANO MAURIZIO [a cura di], *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del Convegno internazionale di Studi, Pordenone, 25 e 26 novembre, Udine, 27 novembre 1990, Udine, 2001, pp. 275-288.

SCIOLLA GIANNI CARLO, *La* Guida d'Udine *di Fabio di Maniago e il genere periegetico tra Sette e Ottocento nell'Italia settentrionale*, in FURLAN CATERINA, GRATTONI D'ARCANO MAURIZIO [a cura di], *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del Convegno internazionale di Studi, Pordenone, 25 e 26 novembre, Udine, 27 novembre 1990, Udine, 2001, pp. 221-227.

2001-2004

SCHOCH RAINER, MENDE MATTHIAS, SCHERBAUM ANNA, *Albrecht Durer. Das Druckgraphische Werk*, 3 voll, I: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter* (2001), II: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen* (2002), III: *Buchillustrationen* (2004), München, 2001-2004.

2002

CABURLOTTO LUCA, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni De Lazara (1744-1833)*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XV, 2002, pp. 123-211.

DAL MAS GIULIANO, *Novità su Giovanni de Min*, in «Neoclassico», XXII, 2002, pp. 43-52.

FILETI MAZZA MIRIAM, TOMASELLO BRUNA, *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Real Galleria: ordinamento e acquisizioni tra il 1775 e il 1784*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 2002, 9/10, pp. 273-292.

GAMBILLARA CRISTINA, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, in «Verona illustrata», XV, 2002, pp. 103-135.

GOZZI FAUSTO, *Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi. Le incisioni*, San Giovanni in Persiceto, 2002.

LAUBER ROSELLA, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin, nuovi contributi*, in BOREAN LINDA, MASON STEFANIA [a cura di], *Figura di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, 2002, pp. 25-75.

NOÈ ENRICO, *Per la storia della Pinacoteca Manfrediana nel Seminario di Venezia. Il ritrovato catalogo di Pietro Edwards (1809)*, in «Archivio veneto», CLVIII, 2002, 193, serie V, pp. 119-152.

POLI GIANNA, *Padova*, in PAVANELLO GIUSEPPE [a cura di], *La pittura in Veneto. L'Ottocento*, Milano, 2002, pp. 132-134 e note nn. 34-39, p. 164.

2002-2003
VEDOVATO ALESSANDRA, *Federico Manfredini e la sua collezione di "classiche stampe": un contributo alla storia del collezionismo tra Sette e Ottocento*, tesi di laurea, Università di Udine Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2002-2003, relatore Furlan Caterina.

2003
BURY MICHAEL, *Giulio Mancini and the organization of a print collection in early seventeeth-century Italy*, in BAKER CHRISTOPHER, ELAM CAROLINE, WARWICK GENEVIEVE [a cura di], *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot, 2003, pp. 79-84.

DAL POZZOLO ENRICO MARIA, TEDOLDI LEONIDA, *Tra committenza e collezionismo: studi dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, Vicenza, 2003.

HONOUR HUGH, *Canova e i suoi incisori*, in ANDROSOV SERGEJ OLEGOVIČ, GUDERZO MARIO, PAVANELLO GIUSEPPE [a cura di], *Canova*, catalogo della mostra, Bassano, Museo Civico di Bassano, Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa del Canova, 22 novembre 2003 – 12 aprile 2004, 2003, Milano, pp. 413-465.

MILESI GIORGIO, *Storia delle Stampe delle Isole Britanniche Dal Cinquecento a fine Ottocento*, Castel Maggiore, 2003.

MUSSINI MASSIMO, DE RUBEIS GRAZIA MARIA, *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, Cinisello Balsamo, 2003.

TORMEN GIANLUCA, *La collezione di disegni e incisioni di Tommaso degli Obizzi*, in «Arte veneta», LVIII, 2003, pp. 237-252.

TURNER NICHOLAS, *The Italian Drawings collection of Cavaliere Niccolò Maria Gabburri*, in BACKER CHRISTOPHER, *Collecting Prints and drawings in Europe. 1500-1750*, 2003, pp. 183-205.

2004
BOREAN LINDA, *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume*, Venezia, 2004.

CALLEGARI RAIMONDO, *Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova*, in «Arte Veneta», XLIV, 2004, pp. 7-29.

CASINI TOMMASO, *Ritratti parlanti collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, 2004.

2005
AGOSTI GIOVANNI, *Su Mantegna*, 2 voll., Milano, 2005.

AIKEMA BERNARD, LAUBER ROSELLA, SEIDEL MAX, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005.

CANUTI FRANCESCA, *Longhi, Giuseppe*, in *Dizionari Biografico degli Italiani*, LXV, 2005, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-longhi_%28Dizionario_Biografico%29/].

CRISTOFORI ROBERTA, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna, 2005.

LEHRS MAX, *Martin Schongauer: the complete engravings a catalogue raisonné*, San Francisco, 2005.

LIBERATI STEFANO, *La Stampa d'Arte. Guida al riconoscimento all'attribuzione e alla valutazione*, Roma, 2005.

MANCINI VINCENZO, *Vertuosi e artisti: saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padova, 2005.

PRETI HAMARD MONICA, *Ferdinando Marescalchi (1754-1816): un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, in "Saggi di studi e ricerche: i figli di Mercurio", 2 voll., Bologna, 2005, pp. 177-196.

2006

BARBOLANI DI MONTAUTO NOVELLA, *Francesco Maria Niccolò Gabburri "gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti"*, in MINA GREGORI, CIARDI ROBERTO PAOLO, AMBROSINI ROBERTO [a cura di], *Storia delle arti in Toscana*, 7 voll., Firenze, 1999-2012, VI, 2006, pp. 83-94.

CHIANCONE CLAUDIO, *Antonio Marsand (1765-1842) Vita, opere e carteggi di un professore padovano*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XXXIX, 2006, pp. 61-134.

GORI BUCCI NINA, *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)*, "Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Studi di arte veneta", Venezia, 2006.

PAVANELLO GIUSEPPE, *Gli inventari di Pietro Edwards nella biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, Verona, 2006.

TRANQUILLI GLORIA, *"Il bisogno introduce le arti" una professione nuova, quella del restauratore, nel racconto di Pietro Edwards*, in «Progetto restauro», XII, 38, 2006, pp. 30-39.

2008

AMADIO SONIA, *Le "Picturae Zamperii…" nell'attività della Calcografia Camerale di Giovan Domenico Campiglia*, in SAPORI GIOVANNA [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008, pp. 151-172.

BERTI GIAMPIETRO, BARBARISI GENNARO, INFELISE MARIO, *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, atti del Convegno "Bartolomeo Gamba nella cultura veneta tra Sette e Ottocento", Bassano del Grappa, 21 - 22 maggio 2004, Milano, 2008.

BRANCALEONI FRANCESCA, *Marsand, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, 2008, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-marsand_%28Dizionario_Biografico%29/].

COEN PAOLO, *L'attività di Ludovico Mirri nell'editoria antiquaria*, in SAPORI GIOVANNA [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del

Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008, pp. 173-192.

FEDERICI VERONICA, *Carlo Losi editore*, in SAPORI GIOVANNA [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008, pp. 95-115.

GALLOTTINI ANGELA, *Un'impresa editoriale fra Napoli e Roma: Vasi, Piranesi e altri*, in SAPORI GIOVANNA, [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008, pp. 117-150.

MARCHIORI SILVIA, *Aprirono i loro scrigni. Pinacoteca Manfrediana e opere d'arte del Seminario Patriarcale*, Venezia, 2008.

MILANO ALBERTO, *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX*, Rovereto, 2008.

NASTASI MARTINA, *«Ben cognita ai dilettanti»: l'arte incisoria per Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in «Studi di Memofonte», I, 2008, pp. 83-94.

NAVE ANTONELLO, *Natale Schiavoni incisore, miniatore e pittore*, in «Chioggia», XXXIII, 2008, pp. 125-177.

SAPORI GIOVANNA, [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008.

SAPORI GIOVANNA, AMADIO SONIA, *Giovan Domenico Campiglia e l'attività della Calcografia Camerale tra tradizione e rinnovamento*, in SAPORI GIOVANNA [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008, pp. 265-315.

VALENTINI FRANCESCA, *"Si dispensa nella libraria…": sistemi di vendita delle stampe a Roma nel Settecento*, in SAPORI GIOVANNA [a cura di], *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo*), "Percorsi di ricerca 2. Collana del Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università Roma Tre", San Casciano, 2008, pp. 219-237.

2009

BOREA EVELINA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque* secoli, 4 voll., Pisa, 2009.

BOREAN LINDA, *Dalla galleria al "museo": un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in BOREAN LINDA, MASON STEFANIA [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, 2009, pp. 3-47.

BOREAN LINDA, MASON STEFANIA, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, 2009.

CECCHINI ISABELLA, *Attorno al mercato, 1700-1815*, in BOREAN LINDA, MASON STEFANIA [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, 2009, pp. 150-171.

CHIANCONE CLAUDIO, *Meneghelli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, 2009, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-meneghelli_%28Dizionario-Biografico%29/].

FILETI MAZZA MIRIAM, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età moderna*, in *Inventario generale delle stampe*, 4 voll., Città di Castello, 2007-2014, II, 2009.

STEINDL BARBARA, *Leopoldo Cicognara, Canova e la "Storia della scultura"*, in ANDROSOV, SERGEJ OLEGOVIČ, MAZZOCCA FERNANDO, PAOLUCCI ANTONIO [a cura di], *Canova*, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 105-111.

2010

CRESPI ALBERTO [a cura di], *Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen l'incisione neoclassica di traduzione 1780-1840*, catalogo della mostra, Monza, Arengario e Saletta Reale della Stazione, 11 aprile - 16 maggio 2010, Monza, 2010.

HERMAN SANDRINE, *La "gravure au simple trait"dans la seconde moitié du XVIIe siècle : quelques pistes de lecture, du modèle au manifeste*, «L' estampe au grand siècle», 2010, pp. 403-413.

MARCHESANO LOUIS, *Printing the grand manner: Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, Los Angeles, 2010.

SARTI MARIA GIOVANNA, *Minardi, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, 2010, [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-minardi_%28Dizionario-Biografico%29/].

2010-2011

VEDOVATO ALESSANDRA, *Federico Manfredini (1746-1829) e le sue raccolte d'arte. La collezione di "classiche" stampe e la Galleria di dipinti*, tesi di dottorato, Università di Udine Facoltà di Lettere e Filosofia, 2 voll., anno accademico 2010-2011, relatori Furlan Caterina, Levi Donata.

2012

BURIGANA RICCARDO, *Morelli, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, 2012 [cons. online, http://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-morelli_%28Dizionario-Biografico%29/].

CECCATO BARBARA, *Il diletto dell'immagine. Volti, storie, paesaggi nelle stampe della collezione Carlo Bocchi*, Padova, 2012.

MARINI GIORGIO, *Stefano della Bella tra disegno preliminare e traduzione incisoria*, in CORDELLIER DOMINIQUE, HATTORI CORDÉLIA, ALDOVINI LAURA [a cura di], *Dessiner pour graver, graver pour dessiner; le dessin dans la révolution de l'estampe*, 2 voll., 2012-2013, II, 2012, pp. 103-113.

PASTRES PAOLO, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in MICHELI MARIA ELISA, PERINI FOLESANI GIOVANNA, SANTUCCI ANNA [a cura di], *1810-2010. Luingi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, in "Collana Luigi Lanzi", Camerano, 2012, pp. 185-232.

2013
MILANO ALBERTO, *“Selling prints for the Remondini". Italian pedlars travelling through Europe during the eighteenth century*, in HARMS ROELAND, SALMAN JEROEN, RAYMOND JOAD [a cura di], *Not dead things. The dissemination of popular print in England and Wales, Italy and the low countries 1500-1820*, Leiden, 2013, pp. 75-96

RICCI FRANCO MARIA, MINGARDI CORRADO [a cura di], *Bodoni 1740-1813*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 5 ottobre 2013 – 1 gennaio 2014, Parma, 2013.

SUCCI DARIO, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L’opera completa dei grandi maestri veneti*, 2 voll., Crocetta del Montello, 2013.

2014
COCO GIULIA, *Il viaggio a Firenze di Robert Strange, copista e incisore (1760-1763)*, in «Studi di Memofonte», XII, 2014, pp. 86-105.