



Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757) è una delle pittrici più affascinanti della storia dell'arte di tutti i tempi, definita già all'inizio del XVIII secolo la "prima pittrice de l'Europa". All'interno della Casa Museo Zani viene celebrata con la sua produzione più intima, fatta di miniature raffiguranti ritratti, scene di genere e allegorie. Veneziana di nascita, Rosalba ci offre con le sue opere un originale sguardo femminile nella produzione artistica del Settecento lagunare, documentando un momento straordinario della storia dell'arte in cui una pittrice veneziana diviene raffinata e ricercata interprete del ritratto presso alcune delle più importanti corti europee.

€ 9.90



Rosalba Carriera. La veneziana che ritrae l'Europa del Settecento



Rosalba Carriera

La veneziana che ritrae l'Europa del Settecento

Rosalba Carriera

La veneziana che ritrae l'Europa del Settecento



FONDAZIONE
PAOLO E
CAROLINA ZANI

Per l'arte e la cultura

In copertina:
Baccanale (cat. 24)

Sulla bandella:
Venere e Cupido (cat. 21)

Progetto della mostra a cura di
Massimiliano Capella

Testi di
Massimiliano Capella
Alberto Craievich

Registrar
Roberta Simonetto

Allestimento
Filippo Semeraro, Stefano Busi, BS
Falegnameria - Botticino (Bs)
Garda Incisioni - Desenzano del Gar-
da (Bs)
Pierangelo Molinari, ERREBI Impianti
Srl - Castenedolo (Bs)
Massimo Pini, Vetreria Pini Giuliano e
Co. - Calcinato (Bs)

Grafica
Paola Vivaldi

Credits
Fotografie Matteo De' Fina
© Archivio fotografico, Fondazione
Musei Civici di Venezia

**Fondazione Paolo e Carolina Zani
per l'arte e la cultura**

Consiglio di Amministrazione
Nini Ferrari
Davide Mannatrizio
Patrizia Ondelli
Erika Portesi
Enrico Zampedri
Anna Zani
Claudia Zola, Presidente

Collegio dei Revisori dei Conti
Marco Mattei
Giovanni Rizzardi
Andrea Malchiodi, Presidente

Direttore
Massimiliano Capella

Segreteria scientifica
Roberta Simonetto

Responsabile dei servizi educativi
Michela Valotti

Servizio di biglietteria e bookshop
Elisa Nardin
Valentina Testa

Servizio di guardiania
Nolasco Daquigan Bulosan
Francisca Daquigan
Manuel Eleazar



Sommario

- 9 **Rosalba Carriera: miniature su avorio**
Alberto Craievich
- 29 **1673-1757. La moda negli anni di Rosalba**
Massimiliano Capella
- 40 **La mostra**
- 72 **Bibliografia delle opere in mostra**



*Ritratto di Jean
Baptiste Estival*
(cat. 3)

Rosalba Carriera: miniature su avorio

Alberto Craievich

In questi ultimi anni si è consolidato un inedito interesse verso la presenza femminile nell'arte veneziana e non solo. Figure per lungo tempo dimenticate hanno trovato un successo di critica e di pubblico inaspettato, se non sorprendente, fino a poco tempo fa. Si tratta di un mondo sommerso, in cui le protagoniste, fatta salva qualche citazione letteraria, si celano, senza una propria individualità, all'interno della bottega familiare dove lavorano. Artiste che vivono all'ombra del cognome che hanno ricevuto, sia esso quello del padre o del marito, oppure di entrambi, come accade per le figlie pittrici di Nicolò Renieri, a loro volta mogli di pittori. Invano, ancora oggi, gli studi cercano di tracciarne un soddisfacente profilo artistico che sfuma nelle cifre stilistiche del genitore e dei relativi consorti.

Sembra che si voglia dare finalmente risposta (senza però alcun intento fiscale) a quella domanda che Andrea Memmo si poneva nel suo ambizioso tentativo di creare una sorta di politica culturale dello stato veneziano: "cerca se le pittrici come Rosalba paghino tansa", ammettendo, implicitamente, di non conoscerne altre, se non lei.

Proprio Rosalba Carriera (1673-1757) non teme oblio o anonimato: di fatto, era l'artista italiana più celebre nell'Europa del Settecento e il numero di studi che ancora oggi le sono dedicati, non fa che certificare quella fama di cui ha sempre goduto in vita¹.

Sulla sua eccellenza nei ritratti si trovarono d'accordo tutti: dai lord inglesi ai principi dell'Impero. Fu forse l'unica artista a trovare consensi unanimi

1. Oltre al classico *Rosalba Carriera* di Vittorio Malaman (Bergamo 1910), ci si limita a ricordare solo i più recenti interventi monografici a partire dalla pubblicazione dell'epistolario da parte di Bernardina Sani, *Rosalba Carriera, Lettere, diari, frammenti*, Firenze 1985; Ead., *Rosalba Carriera*, Torino 1988; Ead., *Rosalba Carriera*, Torino 2007; *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio), a cura di G. Pavanello,

tanto fra i sofisticati conoscitori del bel mondo internazionale, quanto fra la conservatrice aristocrazia veneziana.

A lei spetta il più acuto ritratto dei personaggi della società del XVIII secolo, interpretando in modo impareggiabile gli ideali di grazia e di eleganza di un'intera epoca, quella "vita felice" ormai entrata nell'immaginario collettivo come immagine ufficiale dell'ancien régime.

Per quasi mezzo secolo le corti d'Europa cercarono di accaparrarsi i suoi servigi, eppure, nonostante i frequenti inviti e le generose proposte, salvo tre soggiorni (alla corte del re di Francia, del duca di Modena e a quella dell'Imperatore a Vienna), preferì rimanere a Venezia dove lavorò incessantemente per tutta la vita, in un contesto - giova ricordarlo - prettamente femminile; circostanza, che ancora una volta la distingue dalla maggior parte delle sue colleghe. Mentre il padre Andrea, mancato nel 1719, svolgeva il ruolo di cancelliere in cittadine periferiche del dominio di Terraferma, Rosalba passò la propria esistenza in una routine agiata e laboriosa, nella bella casa-laboratorio di San Vio, sul Canal Grande, assieme alla madre Alba Foresti e alla sorella Giovanna².

Infine, contrariamente alle sue colleghe, lei è oggi per noi un libro aperto: "di pochi artisti, certamente di nessun artista veneziano, ci è dato di conoscere la vicenda umana e creativa con la puntualità pressoché quotidiana che distingue il caso di Rosalba Carriera. La sua biografia si ricostruisce infatti sulla

Venezia 2007; *Rosalba Carriera 1673-1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26-28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, Verona 2009; A. Oberer, *Rosalba Carriera e le sue sorelle*, Firenze 2014; A. Julien, *Rosalba Carriera. Une Vénitienne dans l'Europe des Lumières. Entre peinture et écriture* (1673-1757), Paris 2019; A. Oberer, *The Life and Work of Rosalba Carriera (1673-1757). The Queen of pastel*, Amsterdam 2020. Per quanto riguarda gli interventi di Bernardo Falconi su Rosalba Carriera come miniaturista (semplicemente normativi sull'argomento) si rinvia al più completo, *Rosalba Carriera e la miniatura su avorio*, in *Rosalba Carriera* 2009, pp. 215-236. Infine, è doveroso ricordare i numerosi scritti dedicati da Franca Zava all'artista (per il loro elenco cfr. G. Pavanello, *Ricordo di Franca Zava*, in "Arte Veneta", 66, 2009, pp. 261-262). Riferimenti specifici a ulteriori voci bibliografiche sono riportati nelle note successive.

2. La famiglia Carriera abitava prima in parrocchia San Basilio, poi, a partire dal novembre del 1700, si trasferì nella casa di San Vio sul Canal Grande. Qui, salvo i ricordati soggiorni all'estero, le donne del clan Carriera vissero insieme (tranne Angela, la sorella più giovane, che aveva sposato Antonio Pellegrini attorno al 1704) fino alla morte di ciascuna: nel 1737 sarebbe mancata Giovanna e l'anno successivo la madre Alba. Nei vent'anni seguenti, Rosalba avrebbe vissuto in solitu-

base di testimonianze la cui autenticità è garantita dall'artista stessa, che ne è stata in parte la fonte con i propri diari e il copioso carteggio che - particolarmente incline al rapporto epistolare, quale vera figlia del suo secolo - essa intrattenne con molteplici corrispondenti, veneziani e 'foresti', e che volle conservare interamente assieme a talune minute delle sue risposte e con altri scritti propri o del proprio ambiente"³.

Il nome di Rosalba Carriera è indissolubilmente legato al pastello, tecnica che portò al massimo virtuosismo e che la rese celebre in poco tempo. Non va dimenticato, però, che fu anche una straordinaria pittrice di miniature su avorio. Anzi, il suo esordio come artista, nell'ultimo decennio del Seicento, avviene proprio in questo campo, al quale solo in seguito, progressivamente, avrebbe affiancato anche la produzione a pastello⁴.

Grazie a una di queste miniature, inoltre, otterrà il suo primo successo ufficiale: l'accoglimento fra i membri dell'Accademia di San Luca a Roma nel settembre del 1705 con il plauso del grande Carlo Maratta, principe dell'istituzione e non certo propenso a complimenti di circostanza⁵.

Non ci sono elementi che permettano di assegnarle il merito di aver inventato di sana pianta questa tecnica. Ad ogni modo gli studi sono concordi nell'affermare che Rosalba sia stata la prima a intuire le possibilità offerte dall'avorio per dipingere miniature, sostituendolo ai tradizionali *medium* come rame o perga-

dine nella casa che aveva visto "un incessante andirivieni della più brillante società veneziana, specialmente femminile, e della più sofisticata mondanità internazionale di passaggio a Venezia che veniva a farsi ritrarre, ma dove, nell'ultimo decennio avevano aleggiato cupi la cecità, la vecchiaia, lo sconvolgimento della mente" (L. Moretti, *Rosalba Carriera: l'inventario dei suoi beni e alcune minuzie marginali*, in "Arte Veneta", 68, 2011, p. 308).

3. F. Zava, «Mlle Rosalba très vertueuse peintresse», in *Rosalba Carriera* 2007, p. 15.

4. Come ricorda F. Zava Boccazzi (*Ristudiando Rosalba: intorno a due copie singolari*, in "Arte Documento", 14, 2000, p. 147), il primo pastello citato nel carteggio risale al 1703, ma almeno fino al 1706 gran parte della sua attività riguarda gouache su avorio: "il continuo impiego nella miniatura mi lascia poca pratica in queste pastelle" scrive proprio in quell'anno a Hans Bötticher (Sani 1985, p.111, lettera 69).

5. Sulla vicenda della sua nomina, cfr. C.M.S. Johns, *'An Ornament of Italy and Premier Female Painter of Europe': Rosalba Carriera and the Roman Academy*, in *Women, Art and Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, a cura di M. Hyde, J. Milam, Aldershot (UK) 2003, pp. 20-45; A. Pasian, in *Rosalba Carriera* 2007, p. 84, cat. 2. Già due anni prima a Bologna Giuseppe Maria Crespi aveva espresso lo stesso apprezzamento per una miniatura di Rosalba.



MUSEO CIVICO
DI
VENEZIA
Cl. XVII
N. 203
Pr. Correr

**1. Manifattura
veneziana
(Jean Steve ?),
Tabacchiera,**
Venezia, Museo
Correr

mena, elevando così una tecnica fino ad allora artigianale a vera e propria arte. “L’enorme fortuna, ampiamente documentata, ottenuta dalle sue miniature, prima ancora che dai suoi pastelli, fu dovuta, infatti, principalmente, proprio alla nuova tecnica - immediatamente riconosciuta, come si è visto, in tutto il suo valore, da un pittore di grande esperienza come Maratta - sperimentata dall’artista veneziana che per prima aveva portato nel formato ridotto il fare largo, a impasto, della pittura in grande, utilizzando colori a gouache, con ampio uso del bianco applicati in modo piuttosto denso, e con una pennellata sciolta, tanto da dare talora, nella resa dei capelli e degli indumenti, un effetto di rilievo, riservando, invece, le eccezionali qualità diafane dell’avorio alle carnagioni, definite con un leggero punteggiato ad acquerello, che lascia sapientemente scoperte, nella resa delle parti più luminose, ampie zone del supporto”⁶.

Possiamo riassumere: straordinaria abilità e talento uniti a una tecnica innovativa che coniugava gouache e acquerello, e che sfruttava tutte le possibilità di un materiale delicato e prezioso come l’avorio: il risultato sono ritratti di fragrante naturalezza che incantano l’osservatore.

La scelta era favorita anche dalla presenza a Venezia di numerosi artigiani specializzati nella tornitura dell’avorio, segno di una notevole disponibilità di

6. Falconi 2009, p. 217.



**2. Manifattura
veneziana
(Jean Steve ?),
Tabacchiera, parte
esterna del
coperchio,**
Venezia,
Museo Correr

questo materiale in città; circostanza non scontata dal momento che l’abate Felice Ramelli, miniaturista e suo ammiratore, si rivolgeva a lei per reperire dei grossi pezzi di avorio, allora introvabili a Roma⁷.

Rosalba, quindi, avrebbe preso spunto dalla produzione veneziana di tabacchiere in avorio che presentavano, sulla parte esterna, decorazioni geometriche a bulino, impreziosite da *piqué* (piccoli chiodi d’oro o d’argento) e talvolta incrostazioni di tartaruga, corallo rosso e pietre dure⁸. La parte interna, invece, era decorata da pittori di secondo piano con scenette piuttosto ingenue, poi rivestite da una vernice spessa, destinata a proteggere la superficie dal contatto con il tabacco da fiuto. A Venezia, in questa attività si era cimentato soprattutto un pittore francese o olandese di nome Jean Steve, chiamato anche Monsù Zan, Giovanni Steve, o M. Jean, e ricordato come attivo in città alla fine del Seicento un po’ da tutte le fonti. Secondo Pierre-Jean Mariette, sarebbe stato costui a persuadere Rosalba a cimentarsi in questo campo⁹.

7. Ivi, pp. 218-219. Nel periodo in cui è attiva Rosalba si registrano oltre centocinquanta contratti di apprendistato relativi alla lavorazione di oggetti in avorio, sintomo di un’attività piuttosto fiorente (Archivio di Stato di Venezia, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 124, regg. 175-181).

8. Talvolta il corpo della scatola (quadrato, ovale o circolare) era realizzato in osso o tartaruga, ma il coperchio incernierato era, quasi sempre, in avorio.

9. M. Favilla, R. Rugolo, *I ritratti in miniatura di Rosalba Carriera nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, III serie, 13, 2018, p. 32, n. 119.

Non sono a oggi note opere di questo artista, ma, come osservato ormai quasi un secolo fa da Carlo Jeannerat, pioniere in questi studi, esse non dovevano essere così lontane da quella tabacchiera oggi conservata al Museo Correr di Venezia che presenta la parte esterna decorata con *piqué* disposti a formare motivi floreali con inserti in altri materiali preziosi e all'interno una scena mitologica con *Fauno e ninfa* dalla fattura non eccelsa (figg. 1-2)¹⁰. Altri esempi simili sono ancora conservati nel Gabinetto dei vetri nel castello di Rosenborg a Copenaghen e furono acquistati da Federico IV di Danimarca in occasione del suo primo viaggio a Venezia quando era ancora principe ereditario, nel 1692¹¹.

Non sappiamo esattamente quando e in che modo sia emerso il talento della giovane Rosalba. Sempre Mariette, riportando una memoria del pittore Nicolas Vleughels che aveva avuto modo di incontrarla a Venezia fra il 1707 e il 1709, afferma che da ragazza avrebbe fornito dei cartamodelli con fiori per i lavori di merletto a "punto di Venezia" della madre, la cui fattura avrebbe spinto poi i genitori ad assecondare la propensione della figlia, affiancandole dei veri e propri maestri. Le testimonianze di queste prove sono state riconosciute in alcuni fogli ancora custoditi presso gli eredi del canonico della cattedrale di Chioggia Giovanni Vianelli, il quale, verso la fine del Settecento, era entrato in possesso di una cartella di disegni e buona parte degli scritti di Rosalba, poi confluiti, attraverso vari passaggi di proprietà, alla Biblioteca Laurenziana di Firenze¹².

Le varie biografie e le testimonianze sulla vita della pittrice ricordano numerosi maestri che avrebbero contribuito alla sua formazione, oltre al ci-

10. Venezia, Museo Correr, inv. Cl. XVII, n. 203, cfr. C. Jeannerat, *Le origini del ritratto a miniatura su avorio*, in "Dedalo", XI, III, 1931, pp. 768-781.

11. M. Bencard, in *Tesori reali di Danimarca. 1709: Federico IV a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti), a cura di K. Aschengreen Piacentini, M. Bencard, Firenze 1994, pp. 116-117, catt. 15-22.

12. E.C. Turlon, *La collezione Vianelli di Chioggia*, in "Paragone Arte", LIII, III serie, 44 (629), luglio 2002, pp. 69-72. La proposta non è accolta da Sani 2007, p. 38. Vianelli entrò in possesso delle opere tramite la famiglia Pedrotti di Chioggia che le aveva ereditate dalla stessa Rosalba (F. Zava Boccazzi, *Per Rosalba Carriera e famiglia: nuovi documenti veneziani*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, p. 220).

tato Jean Steve. Fra i vari nomi proposti, quello ricorrente è Giuseppe Diamantini (1623-1705), pittore di storia e incisore marchigiano, allora a fine carriera, che avrebbe fatto ritorno nella natia Fossombrone nel 1698¹³. Per dato di cronaca si può ricordare che i fratelli di quest'ultimo - Leonardo e Aldrovando Antonio - erano al contempo attivi a Venezia e Padova come calligrafi e miniatori e forse anche questa sembra un'occasione per la giovane allieva¹⁴.

Antonio Maria Zanetti il Giovane menziona anche un "Cavalier Giovanni Antonio Lazzari", mentre, unico, Pierre-Jean Mariette cita Federico Bencovich¹⁵. In ogni caso, tutti attribuiscono un ruolo preminente ad Antonio Balestra, senz'altro il nome di maggior prestigio all'interno del gruppo, di cui, anche nell'epistolario, è documentata la stretta familiarità con la pittrice. Non va dimenticato, tuttavia, che assai presto casa Carriera fu luogo d'incontro dei più celebri pittori contemporanei, molti della cerchia di Anton Maria Zanetti il Vecchio - amico da sempre di Rosalba - e che quindi essa sia cresciuta e maturata in ogni caso all'interno di un cenacolo sofisticato e artisticamente eccelso. Non abbiamo una data esatta per circoscrivere i primi saggi su avorio della giovane Rosalba, ma, sia l'anonimo estensore delle *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera*, sia padre Vincenzo Maria Coronelli, fanno pensare che essi vengano a cadere verso il 1696¹⁶.

La prima miniatura sicuramente databile, la celebre *Fanciulla con colomba*, o *Allegoria dell'Innocenza*, per l'Accademia di San Luca a Roma, è del 1705 e

13. Sull'artista, cfr. *Giuseppe Diamantini 1623-1705, pittore e incisore dalle Marche a Venezia*, catalogo della mostra (Fossombrone, Pinacoteca di San Filippo - Chiesa di San Filippo), a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, M. Luzi, Ancona 2021.

14. F. Zava Boccazzi, *La ritrattistica di Rosalba Carriera nei suoi rapporti europei*, dispense, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1979-1980 (copia depositata presso la biblioteca di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (pp. 5 e ss.).

15. Giovanni Antonio Lazzari è già menzionato da Vincenzo Maria Coronelli in qualità di maestro delle due sorelle Carriera nel 1713, come osservato da L. Moretti (2011, p. 310).

16. Vincenzo Maria Coronelli nella *Guida de' forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venezia* del 1697 (che fa riferimento implicitamente all'anno precedente) ricorda come "Si rendono celebri i pennelli [...] di Rosalba e Giovanna Carriera sorelle nelle miniature". È questa la prima citazione a stampa dell'artista. Nelle *Memorie intorno alla*



ci mostra un'artista ormai perfettamente padrona dei propri mezzi espressivi che trasferisce in questo genere di opere una freschezza esecutiva fino ad allora mai raggiunta.

A questo superbo risultato la pittrice era pervenuta probabilmente per gradi, attraverso esperimenti nella composizione dei colori. Non devono essere mancati incidenti di percorso da quanto si desume dalle lettere del segretario del duca di Meclenburgo che lamentava come, negli esemplari in possesso del suo signore i colori si fossero irrimediabilmente alterati a distanza di pochi anni¹⁷. Proprio per la loro delicatezza, ben presto, queste opere saranno estrapolate dalla loro originaria funzione di coperchi e ver-

vita di Rosalba Carriera celebre pittrice veneta scritte dall'abate N.N. nel 1755 (pubblicato per le nozze Cabianca - Fioravanti Onesti, a cura di G.B. Valere, Padova 1843, p. 10) si riporta: "...Avendo ella incominciato a dipingerle sui rovesci di certe tabacchiere di avorio ch'erano allora in gran pregio, lavorate con piccole borchie d'oro e d'argento, ma che tuttavia assai scarsamente si pagavano per la miniatura. Verso il 1696 cominciò a farsi nota la sua abilità".

17. Sani 1985, pp. 155-156, 159-160, 167; cfr. Falconi 2009, pp. 221-222. Tradizionalmente si assegna alla pittrice un manoscritto, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, dedicato proprio alla preparazione dei pigmenti (*Maniere diverse per formare i colori*, a cura di M. Brusatin, V. Mandelli, Milano 2005), la cui autografia e la realizzazione in area veneziana è stata però negata da L. Moretti, *Intorno a Rosalba Carriera: precisazioni su un manoscritto*, in "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 171-172.

3. Manifattura veneziana,
Coperchio di tabacchiera,
Venezia, Museo Correr

4. Rosalba Carriera, *Pastorella con bisaccia di fiori*,
parte interna del coperchio,
Venezia, Museo Correr

ranno protette da un vetro o da un cristallo di rocca, montate in cornici di mogano, tartaruga o metallo¹⁸.

Si può avere un'idea della prima produzione dell'artista in questo campo grazie al coperchio di tabacchiera del Museo Correr di Venezia (figg. 3-4), che non mostra ancora quelle qualità d'impasto e la naturalezza di posa che vediamo nella *Fanciulla con colomba*. Vi si riconosce, invece, una delicata compostezza che evoca il classicismo riscaldato dell'amico Antonio Balestra. Tuttavia, è giusto sottolineare che, se nella parte esterna compare una decorazione non dissimile da quella della tabacchiera precedentemente illustrata (figg. 1-2), la *Pastorella con una bisaccia di fiori*, eseguita all'interno della valva, rivela per intero il salto di qualità compiuto da questo genere di lavori con l'entrata in scena della nostra pittrice¹⁹.

I cosiddetti "Fondelli" termine con cui Rosalba e i suoi corrispondenti chiamano queste miniature (desunto dal loro originario impiego quale fondo del coperchio), occupano oggi una parte esigua del catalogo che le viene riconosciuto, in un rapporto approssimativo di 1/5 rispetto ai pastelli. Negli anni documentati dai diari (1723-1728), la pittrice realizzò 198 opere in totale, di cui solo 20 "fondelli" (vero è, però, che a queste date l'artista stava via via abbandonando questo tipo, assai faticoso, di lavori). Con approssimazione, stando alle cifre indicate nei diari, si può stabilire che il prezzo di una miniatura fosse di 50 zecchini, fra i 20 e i 30 per un pastello, a seconda che fossero incluse le mani o altri elementi più elaborati come i fiori²⁰. Il divario di prezzo era giustificato in parte dal costo elevato dell'avorio, ma soprattutto dal dispendio di tempo richiesto da un lavoro così meticoloso e

18. Falconi 2009, p. 223.

19. Pubblicata con una datazione a cavallo fra Sei e Settecento da M. Favilla, R. Rugolo, «*Tant plus petit, tant plus beau*». I ritratti in miniature dal Seicento all'Ottocento dei Musei Civici Veneziani, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", III serie, 2, 2007, pp. 48-52; Favilla, Rugolo 2018, pp. 72-73.

20. Malamani 1910, p. 106-109; S. West, *Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera*, in *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, a cura di S. West,

ravvicinato che le affaticava la vista. Negli ultimi anni, non a caso, si cimentò poche volte in questo genere fino ad abbandonarlo del tutto, tanto che nel 1730, alla corte viennese, non accolse la richiesta dell'imperatrice di eseguire una miniatura per lei. Tuttavia, rientrata a Venezia ne spedì una alla dama di corte Elisabetta Sorgo che rigranziandola per il dono aggiunse: "Per la prima la mostrai a Sua Maesta che l'ha trovata anco bellissima e ha detto che vorrebbe sapere se la fatta adesso oppure se la fatta avanti qualche anno parendoli che li abbia detto che non faceva più niente in miniatura". Alle rimostanze dell'imperatrice l'artista replicò che "Per altro poi, non posso dire in riguardo alla M. S. se non che l'ha mezo indovinata e ch'io non ho detto bugia, quando dissi di non fare in picciolo, perché nell'età in cui sono, se venissi obbligata a fare qualche ritratto in picciolo, ciò certamente non potrà essere per me che con più fatica e con meno di speranza di riuscire"²¹. Miniature di Rosalba sono oggi conservate in alcune delle più celebri istituzioni museali del mondo (i nuclei più ampi si conservano presso il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera e il Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo); ma la più ampia collezione di suoi "fondelli" è stata riunita da un collezionista privato in oltre cinquant'anni di ricerche. Si tratta di un nucleo di trentuno esemplari - quasi equamente divisi dal punto di vista tematico fra figure maschili, femminili e scene narrative - esposto in quest'occasione nella sua interezza²².

Nell'analisi stilistica di queste opere va premesso che, nonostante il gran numero di informazioni di prima mano che possediamo sull'artista, sappiamo, al contrario, troppo poco sul funzionamento del suo *atelier*. Inoltre, a dispetto dei molti pastelli, di un numero sufficientemente ampio di miniature, ci sono noti pochissimi disegni preparatori che potrebbero fornire indica-

Cambridge 1999, pp. 63-66; P. Del Negro, *Le relazioni di Rosalba Carriera e della sua famiglia con il patriziato veneziano*, in *Rosalba Carriera* 2009, pp. 75-80.

21. Sani 1985, pp. 552, 558. Citato per la prima volta da Malamani 1910, p. 105.

22. A. Scarpa, *Omaggio a Rosalba Carriera. Miniature e Pastelli nelle collezioni private*, Venezia 1997.

zioni sul metodo di lavoro di Rosalba²³. Infine, senza entrare nel merito delle numerose allieve e collaboratrici che si avvicendarono nella casa di San Vio in cinquant'anni, oppure dei falsari e imitatori che sorsero da subito anche nella stessa Venezia, il vero problema riguarda Giovanna Carriera che lavorò nell'ombra, a fianco della sorella, per quarant'anni.

Nel diario e nelle lettere di Rosalba sono frequenti i riferimenti a sue opere, tuttavia, solo in un caso e in via di ipotesi, sia Jeannerat che Zava, interpretando un passo del carteggio, hanno supposto che si possa riconoscere la mano di Giovanna nell'avorio con il *Concertino diretto da Amore*, oggi al Louvre²⁴. La possibilità di vedere esposte insieme un numero così alto di miniature che coprono tutta l'attività dell'artista offrirà, in tal senso, senz'altro spunti di riflessione agli studiosi.

Fra le opere presenti in questa sede si riconoscono, in molti casi, opere celebri da annoverare fra i capolavori di Rosalba in questa tecnica.

Spiace che, spesso, non sia possibile individuare i personaggi ritratti per mancanza di iscrizioni o riferimenti alla storia collezionistica dei vari esemplari. Vorremmo certo sapere di più in merito al malinconico giovane in abito nero, il cosiddetto Watteau, per una certa somiglianza con i lineamenti del celebre pittore (cat. 1); oppure degli orgogliosi personaggi in marsina e parrucca dove Rosalba esprime tutto il suo virtuosismo tecnico nell'esecuzione dei ricami delle vesti e nella resa degli inserti di pizzo delle cravatte (catt. 6, 7, 9). Pur nel vincolo della piccola superficie dell'ovale e nel taglio obbligato del mezzo-busto, per ognuno imposta lievi differenze di posa, quasi a voler individuare in tal modo la personalità di ogni singolo effigiato: un lieve scatto del volto rispetto al busto di profilo, il tricorno serrato sotto il braccio, oppure una smorfia sprezzante che Rosalba accompagna con un cielo tempestoso di fondo.

23. E. Lucchese, *Per la grafica di Rosalba Carriera: i ritratti di Edward Walpole ed Henry Cornbury*, in "Arte Veneta", 62, 2005, pp. 130-135.

24. Cfr. Sani 2007, pp. 110-112; Moretti 2011, p. 309.



*Ritratto di gentiluomo
in abito chiaro*
(cat. 9)

Grazie alle iscrizioni sul retro siamo invece in grado di riconoscere il gentiluomo dall'espressione cordiale, in veste da camera blu, in Jean-Baptiste Estival (cat. 3), funzionario di primo piano dell'amministrazione di Luigi XIV, che ricoprì l'incarico di "Commissaire de Guerre" e "Grand maître Des Eaux et Forêts" nelle regioni di Lione e del Delfinato²⁵.

Sono ricordi del *Grand Tour* il ritratto di William Murray (1689-1746), marchese di Tullibardine (cat. 8) e quello di William Ponsonby (1704-1793), il conte di Bessborough (cat. 10). Il primo, nobile scozzese e cattolico, fu a Venezia fra l'ottobre e il dicembre del 1710. A partire dal 1715 prese parte a tutte le insurrezioni giacobite fino alla sconfitta di Culloden nel 1746. Catturato, fu condotto nella Torre di Londra dove sarebbe morto di lì a poco²⁶.

Ebbe una vita meno avventurosa William Ponsonby, di origini irlandesi e sempre fedele alla causa protestante. Appartenente alla piccola aristocra-

25. J.C. Waquet, *Les Grands maître des Eaux et Forêts en France, de 1689 à la Révolution*, Genève 1978, pp. 41, 214, 365. L'iscrizione sul retro riporta che Estival sarebbe morto il 20 luglio 1715. Non è nota la data del suo soggiorno veneziano, ma l'esecuzione della miniatura è riferibile negli anni immediatamente precedenti la sua scomparsa, cfr. Falconi, in *Rosalba Carriera* 2007, p. 174, cat. 54.

26. Come osservato da Falconi (in Ivi, p. 175, cat. 55) la parrucca e la foggia dell'abito del personaggio poco si accordano alla data della sua presenza a Venezia (J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-London 1997, p. 956). In alternativa si potrebbe supporre che il ritratto sia stato eseguito in occasione del soggiorno parigino della pittrice (1720-1721) quando anche William Murray era in esilio in Francia (dal diario di Rosalba si ricava che in più occasioni incontro non specificati personaggi inglesi). Tuttavia, pare che il marchese di Tullibardine fosse in gravi ristrettezze economiche (fu anche imprigionato per debiti) che difficilmente gli potevano consentire di farsi ritrarre da Rosalba.



*Ritratto di William
Murray, marchese
di Tullibardine*
(cat. 8)

*Ritratto di William
Ponsonby,
Il conte di
Bessborough*
(cat. 8)



zia, ricoprì diversi incarichi amministrativi e divenne Sovrintendente Generale delle Poste degli stati d'Inghilterra, Irlanda e Scozia. Dopo essersi ritirato a vita privata, trascorse gli ultimi anni della sua lunga esistenza dedicandosi a opere filantropiche.

Fu a Venezia nel maggio del 1737, circostanza che consentirebbe di ritenere il ritratto in questione una delle ultime miniature eseguite da Rosalba²⁷.

Rispetto a queste immagini intime e rilassate dei giovani protagonisti inglesi del Grand Tour, i due ritratti di Federico Augusto II di Sassonia e della moglie Maria Giuseppa possiedono il tono aulico dell'ufficialità (catt. 4, 18). Com'è noto, il sovrano sassone fu il più affezionato ammiratore dell'arte di Rosalba, tanto da riunire una collezione di 157 suoi pastelli. Probabilmente i due ritrattini furono eseguiti in occasione del viaggio veneziano compiuto dall'allora principe ereditario con la consorte dopo il loro matrimonio (1719)²⁸.

Possediamo poche informazioni, invece, sul gruppo di ritratti femminili. La generica iscrizione "Portrait de princesses Grimaldi" apposta a tergo della dama con fiori annodati fra i capelli (cat. 15), non offre sufficienti appigli per identificare con precisione il personaggio; mentre non pare di riconoscere i

27. Ingamells 1997, p. 781.

28. Sul "Gabinetto di Rosalba" a Dresda: A. Henning, H. Marx, *"Das Kabinett der Rosalba". Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister*, München-Berlin 2007.



In alto:

*Ritratto di
Federico Augusto II
di Sassonia*
(cat. 8)

*Ritratto di
Maria Giuseppa
di Sassonia*
(cat. 18)



In basso:

*Ritratto di una
principessa
Grimaldi*
(cat. 15)

*Pastorella con cesto
di funghi*
(cat. 20)

lineamenti della stessa Rosalba nel *Ritratto di pittrice* (cat. 12), che piuttosto potrebbe riferirsi a una delle numerose collaboratrici o allieve.

Rosalba non realizzò solo ritratti. Fra le sue opere più richieste vi erano sia figure di genere come contadine o pastorelle - è il caso della nostra *Fanciulla con cesto di funghi* (cat. 20)²⁹ - sia immagini allegoriche, nelle quali seducenti figure femminili, eseguite sempre con il consueto taglio ritrattistico, venivano accostate a timidi attributi che le trasformavano di volta in volta nei *Quattro elementi*, nelle *Stagioni* oppure in vere e proprie allegorie come l'*Innocenza*, la *Vigilanza* o l'*Eloquenza*. La stessa pittrice, in tarda età, non esitò a raffigurarsi come *Allegoria dell'Inverno*: "L'elemento della fantasia rendeva il quadro ancora più apprezzabile. L'*Autunno*, una Musa, la Virtù erano entità astratte più che realtà: rappresentarle come fanciulle graziose e compiacenti era una fantasia, non un'allegoria seria, e il piacere consisteva in parte nel veder scivolar via la maschera e la personificazione trasformarsi in una donna"³⁰.

Potrebbe riconoscersi quindi in un'*Allegoria della Temperanza* la giovane che con una brocca versa dell'acqua nel bacile tenuto in grembo (cat. 29), mentre la cosiddetta "Dama fiorentina" con lo specchio in mano potrebbe riferirsi a una *Vanitas* (cat. 13). Scelse, invece, sicuramente di farsi effigiare come *Flora* la giovane effigiata in una delle più belle miniature della serie (cat. 16), in cui l'artista fa sfoggio di tutta la sua abilità. Un'opera senz'altro assai costosa, dal momento che il prezzo di Rosalba variava in base alla difficoltà di esecuzione, che prevedeva al grado massimo la presenza delle mani e di fiori³¹.

Forse più di altri, i committenti francesi, oltre ai ritratti, preferivano richiedere a Rosalba scene narrative. Già nei primi anni del Settecento Louis Vatin commissionava "fondelle" raffiguranti una *Donna che sigilla una lettera* e

29. In questo caso, come per i nn. 11 e 31, non può non sorprendere la differente tecnica esecutiva rispetto alla *Flora* (cat. 16).

30. M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, London 1994 (ed. cit. *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano 1996, p. 175).

31. Malamani 1910, pp. 106-109; Sani 1985, p. 133.



La "Dama fiorentina"
(*Vanitas*)
(cat. 20)

un *Amore* e altri ancora non precisati. In seguito, solo per fare degli esempi, Rosalba avrebbe eseguito un *Concerto* per Mademoiselle d'Argenon e una *Venere allo specchio* per De Pronyen, copiata dall'omonima tela di Paolo Veronese di proprietà dell'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga, e venduta assieme a tutta la collezione proprio a Venezia, subito dopo la sua morte nel 1708.

Questa miniatura, un tempo alla Gemäldegalerie di Dresda, è oggi dispersa ed è nota solo da una vecchia foto. Come ha individuato Zava Boccazzi³², la *Venere allo specchio* qui esposta (cat. 22) sarebbe una replica di quella Venere eseguita dalla stessa Rosalba alcuni anni dopo, durante il suo soggiorno parigino.

Allo stesso periodo dovrebbe risalire anche lo splendido ovale con *Venere e cupido* (cat. 21), tutto intriso di elegante grazia rococò, debitore delle opere di Antoine Watteau. Come rilevato dalla stessa Zava, non mancano nell'epistolario tracce di desunzioni di opere altrui: "incominciata la copia del Liberi"; "incominciata copia di un quadro di Pellegrini", ecc. Potrebbe essere proprio una copia da una tela di Pellegrini un'altra *Venere e cupido*

32. Zava Boccazzi 2000, pp. 144-151. Anche il *Ratto di Europa* e la *Toeletta di Venere* sembrerebbero desunte da grandi tele profane (catt. 25-26); la *Leda con il cigno* (cat. 28), ispirata al celebre quadro di Correggio, rivela, rispetto alle altre scene narrative citate, una condotta con tratteggio e puntinato più evidente.



Venere allo specchio
(cat. 22)



Venere e Cupido
(cat. 23)

(cat. 23) che rivela, pur nella trasposizione su avorio, il *ductus* segmentato e guizzante delle opere del cognato.

Forse ispirato al manierismo di Haarlem è il grande *Baccanale* acquistato da Federico IV di Danimarca a Venezia durante il suo secondo viaggio in Italia nel 1709, il cui *pendant* si trova ancora presso il castello di Rosenborg a Copenaghen³³.

Tutte votate al contemporaneo sono infine le scene raffiguranti la *Consegna della lettera* e una *Coppia durante il carnevale* (catt. 30-31). In quest'ultima, soprattutto, l'artista satura la scena con un'atmosfera di elegante seduzione, espressione di un intero secolo.

*La consegna
della lettera*
(cat. 30)



33. M. Bencard, in *Tesori reali di Danimarca*, 1994, p. 118, cat. 23. Sull'utilizzo delle stampe come fonte di ispirazione da parte della pittrice cfr. B. Sani, *Raccolta di stampe tra Parigi e Venezia nella corrispondenza di Rosalba Carriera e Hyacinthe Rigaud*, in "Arte Veneta", 68, 2011, pp. 297-306.



*Ritratto di
giovane donna*
(cat. 11)

1673-1757

La moda negli anni di Rosalba

Massimiliano Capella

*Le divinità che si adorano qui [a Parigi],
nonostante non si erigano loro altari, sono le novità e la moda¹.*

Prima dell'affermazione della fotografia di moda, nel corso del XX secolo, le opere pittoriche rappresentano certamente la principale fonte iconografica per la conoscenza delle trasformazioni del gusto vestimentario attraverso i secoli. Alcuni pittori, più di altri, hanno fornito dettagli di moda così profondi che, ancora oggi, sono considerati dei veri e propri *testimonial* dell'eleganza e dello stile di un periodo storico ben preciso. Così è per Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757) che, grazie ai suoi pastelli e alle miniature, deve essere considerata una delle massime croniste della moda che si affermò in tutta Europa dopo l'ascesa al trono di Luigi XIV di Borbone, sessantaquattresimo re di Francia. Rosalba, con la maestria della sua arte, narrerà come pochi altri pittori, la dolce vita veneziana e l'eleganza dell'aristocrazia europea del Settecento, tutta agghindata alla francese. Dopo il predominio del rigore spagnolo e olandese, a partire dalla seconda metà del Seicento e per tutto il Settecento, sarà infatti la Francia, per volontà del suo sovrano, ad imporre nuove linee e stili in tutta Europa. Grazie all'economista Jean-Baptiste Colbert i dettami dell'etichetta di corte vennero trasformati in una vera e propria fonte di guadagno mettendo a punto una serie di fruttuose riforme indirizzate proprio a potenziare le industrie francesi dell'abbigliamento e della cosmesi. Fu Colbert ad imporre una tassa sull'industria dei parruccai, a creare la corporazione delle sarte, ad istituire le Manifatture Reali del Merletto e ad imporre un serrato sistema protezionistico di barriere doganali, ostacolando così l'importazione di merce straniera².

La moda divenne così espressione culturale e politica della Francia, codificata sia dalla pubblicazione di figurini e incisioni negli *Almanac Royal*, sia

1. G. Casanova, *Storia della mia vita*, I (1725-1755), a cura di P. Chiara, F. Roncoroni, Milano 2001, p. 741.

2. R. Varese, G. Buttazzi, *Storia della moda*, Bologna 1995, p. 98.

dalla stampa a Parigi dei primi periodici specializzati nella moda³. Versailles fu invasa dallo sfarzo e dall'opulenza tanto da diventare il palcoscenico di una moda sempre più teatrale, il cui perno era la vanità di chi abitava la stessa corte. Luigi XIV riunì infatti i nobili francesi nella reggia di Versailles, vizian-doli di piaceri e distogliendoli così da qualsiasi impegno. Gli uomini d'arme esperti di politica si trasformarono ben presto in gracili e pettegoli damerini capricciosi, tutti incipriati e infiocchettati, vestiti con il primo completo maschile strutturato in tre pezzi: giacca, gilet e pantaloni, secondo un codice che ci accompagnerà fino all'età contemporanea. Un modello sartoriale molto simile era già apparso nell'ottobre del 1666 alla corte inglese, quando il re Carlo II indossò una lunga tunica abbottonata fino al polpaccio e un soprabito lungo oltre le ginocchia, ispirato alla moda persiana, apprezzato anche alla corte di Versailles, dove venne immediatamente francesizzato. La struttura di base fu mantenuta, ma la linea divenne più sontuosa: enormi paramani risvoltati quasi fino al gomito, dai quali fuoriuscivano le corolle in pizzo della camicia e il lungo giustacuore, impreziosito da larghe e profonde tasche, la vera novità sartoriale del modello alla francese. Questo nuovo modello venne ribattezzato *Justaucorps à brevet*, perché solo il Re Sole poteva autorizzarne la produzione e stabilire chi a corte avrebbe potuto indossarlo. Il completo maschile si accompagnava con raffinati accessori: calzette di seta bianca ben tese sul polpaccio, scarpine ricamate dal tacco quadrato e laccato di rosso (*talon rouge*), cappelli a tricorno e bastoni da passeggio in sostituzione ai capelli piumati e alla militaresca spada e, infine, il collettino à *jabot*, un cravattino di finissimo merletto bianco posto attorno al collo e portato un po' svolazzante sotto il mento, ben documentato anche in numerosi ritratti di gentiluomini eseguiti da Rosalba Carriera tra il 1710 e il 1727. (catt. 1-3, 5-9)

3. Tra gli altri, *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français* (Parigi 1774), la *Galerie des modes et du costume français* (Parigi 1778), *Le cabinet des modes* (Parigi 1778), il *Journal des dames et des modes* (Parigi 1797).



- Ritratto di gentiluomo in
abito nero (cat. 1)
- Ritratto di gentiluomo (cat. 2)
- Ritratto di Jean
Baptiste Estival (cat. 3)
- Ritratto di gentiluomo con
lunga parrucca (cat. 5)
- Ritratto di gentiluomo in
abito grigio (cat. 6)
- Ritratto di gentiluomo in
abito grigio argento (cat. 7)
- Ritratto di William Murray,
marchese di Tullibardine
(cat. 8)
- Ritratto di gentiluomo in
abito chiaro (cat. 9)

Questo rinnovato gusto estetico maschile si contrapporrà, almeno per tutta la seconda metà del XVII, alla moda femminile che, di contro, mantenne una fisionomia piuttosto simile a quella già in voga nei decenni precedenti, solo con una linea più ariosa e con ampie scollature ovali da spalla a spalla. Liberatosi dalla rigida sottostruttura di influenza spagnola, l'abito femminile era reso voluminoso dalla semplice e naturale sovrapposizione di due gonne, alle quali se ne aggiunse una terza più esterna, aperta sul davanti e ripiegata sui fianchi. Alle gonne veniva poi cucito un corpino sostenuto da una pettorina chiusa sul davanti con un'allacciatura a stringhe. Le più vanitose abbinavano scarpine e delicate calze all'abito e completavano la *mise* con colli e manicotti di pelliccia nelle stagioni più fredde, ventagli, ombrellini e parasole nelle stagioni più calde.

Il trucco aveva poi un'importanza pari all'abito, tanto per le donne, quanto per gli uomini, con una predilezione per la collocazione di nei posticci, evocativi e simbolici. Nerissimi, si tagliavano da rotoli di *taffetas* e velluto, a forma di dischetto o di sole, luna, mosche e altri animali, veicolando stati d'animo ed emozioni in base al punto del volto su cui erano posti: il *majestueuse* in mezzo alla fronte è simbolo di fierezza, e la donna che lo sfoggia vuole essere omaggiata; l'*enjouée* è applicato sulla ruga della guancia che si forma ridendo ed è sintomo di buon umore; il *coquette* è posto sopra le labbra e indica coraggio; il *baiseuse* all'angolo della bocca è dedicato all'amato; i più ridicoli saranno attaccati in mezzo alla guancia (*galante*), sopra il naso (*effrontée*) e all'angolo esterno della bocca (*passionée*)⁴.

Anche la cura dell'acconciatura sarà maniacale con lo sfoggio, sia per uomini, sia per donne, del capo più barocco di tutto il Barocco: la parrucca⁵, la cui origine risale a Luigi XIII, quando il sovrano decise di farsi crescere i

4. L'intero campionario dei colori è schedato, assegnando a ogni sfumatura una precisa nomenclatura: color foglia, color ventre di gazzella, scimmia che ride, baciarmi-mia-bella, solo per citare i più bizzarri. *Varietà e Moda*, in *Glissons n'appuyons pas. Giornale critico-letterario, d'Arti, Teatri e Varietà*, II, 21, 1835, p. 83.

5. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Amsterdam 1939, p. 230.



**Ritratto di
giovane donna**
(cat. 11)

**Dama in veste
di Flora**
(cat. 16)

capelli, conservandoli in tutta la loro spontanea lunghezza. Gli esiti estetici non furono però dei più piacevoli perché il sovrano soffriva di calvizie precoce e così nacque il bisogno di una *cappellatura artificiale* a copertura di quella naturale, che gli garantisse ancora una chioma folta e un bell'aspetto⁶. La proposta fu talmente innovativa che anche il ceto medio la adottò, al punto che il decoro e il buon costume ormai esigevano di non comparire più in pubblico mostrando i propri capelli. Sarà però la vanità insaziabile di Luigi XIV che la trasformò in una vera e propria mania, anch'essa codificata: per il risveglio mattutino, il piccolo e il grande pranzo, le battute di caccia, le udienze e i ricevimenti di corte, i viaggi e i momenti di svago.

Alla diffusione di nuove linee femminili per le parrucche contribuirono invece le cortigiane e le favorite del sovrano, alle quali era legato almeno il nome di una parrucca o di un'acconciatura che, alternandosi, scandivano i ritmi e i tempi della *coiffure* di corte.

Bisognerà attendere gli ultimissimi anni del XVII secolo per assistere a quel cambiamento rivoluzionario che esploderà con tutta la sua colorata invadenza nel Settecento che, con il rococò, consentì di abbandonare i colori densi delle pesanti stoffe broccate, preferendovi tessuti uniti e serici, dominati dalla fantasia visiva delle creazioni e dalle tinte pastello (catt. 9, 11, 16). Tutto fu subito più leggero, quasi vaporoso. Con la reggenza di Luigi XV (1715-1774) la donna volle apparire infatti civettuola e ammiccante, più intenta a sbirciare che ad osservare. Tutto fu amplificato dall'uso del belletto che "[...] plasma il viso della donna [...] e sembra fermarla a immagine del

6. "Le prime parrucche erano capei posticci posti da un lato e dall'altro del capo confusi coi naturali; poscia se ne aggiunsero altri di dietro: questi tre capelli formarono un giro, e questi giri produssero le parrucche". Cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, V, Milano 1826, p. 265.



*Pastorella con cesto
di funghi*
(cat. 20)

tempo e della società: il piacere gioca nei suoi lineamenti, la febbre della vita mondana brilla nel suo sguardo⁷: *rouge* per il giorno e *demi-rouge* per la notte, il belletto divenne subito evocativo, infondendo sotto forma di polvere e creme lo stato d'animo di una donna "temporalesca, che ora grandina, ora tuona, ora fulmina, ora cambia in continuazione"⁸. In preda a questa frenesia, il *rouge* si farà lilla (apparso per la prima volta ai giardini del Palais-Royal e subito imitato in tutta Parigi), poi *serkis*, usato dalle sultane d'Oriente per rendere la pelle più vellutata. Una fiera della vanità in cui tutto era moda, con la donna che sfoggiava la *robe à la française*, l'abito base dal quale saranno declinati diversi modelli, emblematico della nuova estetica femminile: la linea sartoriale già codificata con corpetto e gonna non mutò, ma venne arricchita dal fasto degli ornamenti su orlo, cuciture e asole. Rosette, ghirlande, bouquet, paillette, arricciature, ricami, piume, pon-pon, nastri, fiocchi, gioiellini, pietre, serpentine, bottoni, frange, fibbie, pizzi e posticci erano applicati ovunque sull'abito, rendendolo una creazione artistica. Una vera e propria stratificazione di *complementi di moda*⁹, in cui spiccava un corpino steccato, *pièce d'estomac*, ricchissimo di fronzoli e allacciato da nastri (catt. 11, 20). Solitamente era chiuso da un grandissimo fiocco centrale *parfait contentement*, che scivolava verso l'addome in ca-

7. E. e J. de Goncourt, *La donna nel XVIII secolo*, a cura di F. Sgorbati Bosi, Palermo 2010, p. 291.

8. L. A. Caraccioli, *Lettres récréatives et morales sur les mœurs du temps*, Parigi 1767, ivi p.291.

9. E. Morini, *Storia della moda: XVIII – XXI secolo*, Milano–Ginevra 2011, p. 18.



La "Dama fiorentina"
(*Vanitas*)
(cat. 13)

scate di fiocchi, disposti l'uno sopra l'altro in ordine di grandezza, *echelle*. La stessa soluzione decorativa era applicata alle maniche, corte, fino al gomito, ma cascant e svolazzanti fino al polso per mezzo di manezini e manichetti, *engageantes* (catt. 13, 16). La gonna era aperta a triangolo sulla sottoveste, il cui orlo inferiore, *bas de robe*, era drappeggiata da morbidi *falbalas*. I lati del triangolo venivano invece riccamente arricciati, festonati e infiocchettati da *parement*, che incorniciavano la gonna. Il tutto era infine sostenuto dal *panier*, l'indiscussa novità del rococò francese, che, come il guardinfante spagnolo, sosteneva l'ingombro di stoffa che avvolgeva la silhouette con una struttura ovaliforme di cerchi in vimini e ossi di balena legati da fiocchi e nastri e riempiti con rotoli di seta o lana. Queste vere e proprie architetture per la sospensione si allargarono sempre di più, almeno fino alla metà del XVIII secolo, quando iniziarono a ridursi (*midi-panier*), divenendo via via sempre più piccoli (giansenisti e infine *considérations*), fino a scomparire del tutto. La *Robe à la française* venne presto declinata in tutta una serie di modelli con variazioni sartoriali codificate:

- il *grand habit à la française*, elegante e grandioso abito da cerimonia, sfoggiato dalla regina e dalle delfine;
- l'*andrienne*, una veste-mantello le cui famosissime pieghe posteriori (*plis à la Watteau*) cadono dalle spalle fino ai piedi, confondendosi con la gonna dell'abito;
- la *robe à la polonoise*, il più corto tra i costumi francesi. Una veste informale da passeggio, priva di *panier*, ma sostenuta da una *tournure* posteriore, che gonfia e solleva la figura.



Autoritratto
in abiti maschili (?)
(cat. 14)

- la *circassienne*, dalla lontana Circassia e per questo con maniche molto corte, alla maniera orientale, sempre abbinata a cappelli à *la coquille* e *au char de Vénus*.

L'estrema varietà di queste proposte sartoriali per la donna non trovò nel corso del Settecento un corrispettivo nella moda sfoggiata dagli uomini che, di contro, continuarono ad indossare il fortunato completo in tre pezzi imposto da Luigi XIV. Le linee si fecero certamente più aderenti, con il predominio dell'*habit à la française* in damasco, raso o velluto, sempre abbinato, curato fin nei minimi dettagli e indossato da tutti gli uomini d'Europa (cat. 6). La marsina non era mai allacciata e spesso le asole ai bordi erano un puro ornamento. La sottomarsina si accorciò almeno di trenta centimetri, trasformandosi in gilet, tanto da mostrare i calzoni à *culotte*. Continuò la moda della *chemise*, che però veniva esibita solo in parte, attraverso *rouche*, pieghe, increspature e corolle di pizzo ai polsi, o corredata al collo da preziosi *jabot* con *solitaire*, indossati in casi eccezionali anche dalle donne, come potrebbe essere nella miniatura in cui sembrano scorgersi i tratti somatici di Rosalba, abbigliata con elementi vestimentari maschili (cat. 14). Ai piedi il gentiluomo sfoggiava calze e scarpine ricamate, accollate e fibbiate, di tutti i colori, in alcuni casi preziosissime, come il modello *venez-y-voir* tempestato di smeraldi. Con l'aggiunta del bastone da passeggio - alternato allo spadino di rappresentanza, fatta eccezione per i balli, perché "la spa-

Dama in veste di Flora
(cat. 16)



da poteva lacerare i bei vestiti delle signore"¹⁰- l'uomo divenne cicisbeo, un fenomeno di costume tipicamente settecentesco. Il capo, svestiti i teatrali e ingombranti parrucconi alla sovrana, era impreziosito da piccoli parrucchini incipriati di bianco o grigio, *ailes de pigeon* (ali di piccione), lisci sulla sommità del capo e abboccolati a livello delle orecchie, con il codino infiocchettato lungo la schiena (cat. 10).

Le signore iniziarono invece ad esibire una pettinatura à *toupets*, con la fronte completamente libera, ma incorniciata da una serie di riccioli incipriati, appena rialzati sul capo da un'imbottitura di crine e ornati da penne, nastri, fiori e pietruzze (catt. 16, 19). Una sobrietà che sarà presto dimenticata, quando, alla fine degli anni sessanta, Legros de Rumigny pubblicò *L'art de la coëffure des dames françaises*, proponendo quarantadue nuove e bizzarre acconciature, corredate da ventotto stampe. Iniziò così l'arte del *coiffeur* - "del bel crine volubile architetto", lo definirà il Parini- che portò ad una nuova ricerca estetica, con le teste delle donne che divennero palcoscenici attraverso i quali raccontare storie fatte di trecce, *toupet*, riccioli, boccoli e batuffoli di cotone: "La moda esige acconciature che si rifacciano a serre, giardini, orti, campi [...]. la testa femminile si trasforma in un paesaggio, in un'aiuola, in un boschetto coi suoi ruscelli, le greggi e i pastori"¹¹. La Serenissima sarà, più di altre città italiane, sedotta da quest'estetica francese, con il patriziato veneziano dedito ai piaceri che i palazzi sospesi sull'acqua offrivano. Rosalba Carriera, oltre che Pietro Longhi e Carlo Goldoni, im-

10. R. Bizzocchi, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari 2008, p. 25

11. Goncourt 2010, p. 327.

mortalò quella moda che trasformò in laguna la marsina francese in *velada*, i *calzoni à culotte* in *bragone*, il *panciotto* nella *camisiola*. La donna veneziana vestirà una delicata *andrienne* sostenuta da *panier*, con veli in seta o in pizzo, lo *zendà* o *xendal*, guantini e mezzi-guanti di finissimo merletto, scarpette in raso, velluto o teletta e ventagli a punto di Burano (cat. 17). Al predominio della moda francese, Venezia seppe però imporre elementi vestimentari tipici della propria tradizione, trasformando la maschera in un accessorio imprescindibile: la *moretta*, quella intera, la *mezza-maschera* e la *larva*, decorata da una balza di pizzo che copre la bocca e così chiamata perché di un bianco spettrale (cat. 31). Passeggiando per calli e campielli era impossibile non incrociare un volto mascherato, tutto avvolto in un pesante *tabarro* nero e nella *bautta*, cappuccio a mantellina rotonda in merletto nero, sovrastato da un tricorno.

Il culto di questa moda francese in maschera vivrà ancora a lungo a Venezia dopo la morte di Rosalba, almeno fino al 1797, quando, con il Trattato di Campoformio, fu segnata la fine della Repubblica e, inevitabilmente, la fine del rococò, già soppiantato dal rigore neoclassico.

*Non siamo più a tempi di Madame de Sévigné. Il lusso oggi è tutto: lo si disapprova ma bisogna averlo*¹²



12. P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Le relazioni pericolose* (1782), Lettera CIV e Lettera LXXXI, la marchesa di Merteuil a madame de Volanges.

La mostra

Rosalba Carriera

La veneziana che ritrae l'Europa del Settecento

9 settembre 2022 - 8 gennaio 2023

La mostra-dossier, dedicata ad una delle più affascinanti figure della storia dell'arte di tutti i tempi, presenta la produzione più intima di quella che la critica ha definito la "prima pittrice de l'Europa": Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757). Protagonista di una stagione artistica irripetibile, Rosalba viene qui celebrata attraverso i 31 miniature da lei dipinte tra il 1710 e il 1730 circa, provenienti da una collezione privata londinese, esposte integralmente per la prima volta nella Casa Museo Zani.

Straordinaria pittrice e miniaturista di origini veneziane, Rosalba è contemporanea di Canaletto, Guardi, Tiepolo e altri maestri ben documentati nella collezione della Casa Museo Zani. L'esposizione offre così agli spettatori un originale sguardo femminile nella produzione artistica del Settecento lagunare, documentando un momento straordinario della storia dell'arte in cui una pittrice veneziana diviene raffinata e ricercata interprete del ritratto presso alcune delle più importanti corti europee.

Fin dall'epoca dell'apprendistato, Rosalba si distingue nell'arte di dipingere miniature e sceglie l'avorio come supporto per i delicatissimi tratti del suo pastello, riuscendo così a conferire lucentezza e splendore alle sue opere.

Ben presto Rosalba si orienta verso i ritratti di personaggi illustri e tale è la sua fama che l'allora giovanissimo re di Francia Luigi XV la invita a corte nel 1720 per raffigurare la sua famiglia. A Parigi, dove la Carriera soggiorna per circa un anno, entra anche a far parte dell'Accademia Reale di pittura, un caso, quello di una pittrice donna, chiaramente destinato a rimanere eccezionale. Il periodo parigino è un momento estremamente importante di reciproca influenza con il noto pittore rococò Jean-Antoine Watteau, del quale realizza uno dei ritratti più celebri, e di frequentazioni sofisticate di circoli intellettuali. Molti sono i nobili della corte di Versailles che ambiscono ad avere un suo ritratto.

Dopo i soggiorni presso le corti di Modena e Vienna, Rosalba torna però a Venezia, dove avvia una fiorente bottega "al femminile" e, proprio a Venezia, morirà nel 1757, afflitta da una crudele cecità che l'aveva portata ad abbandonare la pittura già alla metà degli anni quaranta del Settecento. In mostra nella Casa Museo Zani troviamo alcuni ritratti di gentiluomini, gentildonne, nobili francesi, inglesi e austriaci. Tra i ritratti maschili (catt. 1-10), la bellissima miniatura con l'effigie di Jean Baptiste Estival, alto funzionario dell'amministrazione del regno di Luigi XIV,

e quelle con l'anglo-irlandese William Ponsonby, primo visconte Duncannon e secondo conte di Bessborough, e William Murray, marchese di Tullibardine, nobile scozzese. Tra questi bei ritratti merita una speciale menzione anche quello di Augusto III Elettore di Sassonia, re di Polonia e granduca di Lituania, avvolto in una regale stola di ermellino.

Anche tra i ritratti femminili (catt. 11-20) spiccano alcune teste coronate come la principessa Grimaldi, la Principessa Mary e Maria Giuseppa d'Austria, arciduchessa d'Austria, elettrice di Sassonia e regina consorte della Confederazione polacco-lituana. I ritratti di Rosalba rivelano una grande attenzione introspettiva volta ad indagare aspetti psicologici del personaggio effigiato e i moti dell'animo, ma anche un'attenzione lenticolare ai dettagli dell'abbigliamento e delle acconciature, espressione del gusto e dello stile della sua epoca, nonché fedele spaccato della storia della moda della prima metà del XVIII secolo.

Accanto ai ritratti, in mostra compaiono alcune miniature di soggetto mitologico (catt. 21-28) caratterizzate da una spiccata idealizzazione delle figure che consente a Rosalba di raggiungere vertici assoluti di grazia e poesia. È il caso del bel quadretto con *Venere e Amore* nel quale colpisce l'incarnato bianchissimo della dea, la delicata posa delle braccia che cingono in un morbido ovale il piccolo Cupido.

Tra i soggetti più cari alla Carriera ci sono poi le allegorie. Ne realizza moltissimi cicli, senza produrne tuttavia delle copie. Meritano una particolare attenzione quelli dedicati alle stagioni o ai quattro elementi, come l'*Allegoria della Temperanza* (cat. 29) esposta in mostra, in cui una giovane donna travasa da un'ampolla in una brocca dell'acqua.

La mostra prosegue con una sezione dedicata alle scene di genere (catt. 30,31) nelle quali, oltre alle pose delicate dei soggetti, si nota una grande sensibilità nel riprodurre i tessuti vaporosi e le preziose trine. I drappaggi degli abiti, le passamanerie e i merletti sono sempre messi in risalto da una luce viva e particolare, come, ad esempio, si può riscontrare nella piccola scena di genere che ritrae una dama con ventaglio e uomo con larva e tricorno, un'istantanea della dolce vita veneziana che documenta l'eleganza dell'aristocrazia europea del Settecento, tutta agghindata alla francese.



Cat. 1

Ritratto di gentiluomo in abito nero

acquerello e gouache su avorio

cm 7 x 5,5

Bibliografia: Martini 1977, pp. 30, 66; Sani 1988, p. 281, cat. 44; Scarpa 1997, p. 22; Sani 2007, p. 114, cat. 98; Falconi in *Rosalba Carriera* 2007, p. 171, cat. 51.



Cat. 2

Ritratto di gentiluomo

acquerello e gouache su avorio

cm 7,5 × 5,8

Provenienza: Christie's London, *Miniatures*, 14 ottobre 1998, lot. 140.



Cat. 3

Ritratto di Jean Baptiste Estival

acquerello e gouache su avorio

cm 8,8 × 7

Iscrizioni: a tergo, con inchiostro marrone, "Portrait de Jean Baptiste Estival Grand Maître Des Eaux et Forêts - Il Morut le 20 Juillet 1715"

Bibliografia: Jeannerat 1927, p. 108; Schidlof 1964, I, p. 130; Martini 1982, p. 500, n. 151; Sani 1988, p. 300, cat. 180; *Venetian Baroque* 1990, pp. 32-34, cat. 12; Sani 2007, p. 201, cat. 200; Falconi in *Rosalba Carriera* 2007, p. 174, cat. 54.



Cat. 4

Ritratto di Federico Augusto II di Sassonia

acquerello e gouache su avorio

cm 6,5 × 4,8

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 23; Sani 2007, p. 98, cat. 66.



Cat. 5

Ritratto di gentiluomo con lunga parrucca

acquerello e gouache su avorio

cm 9,4 × 6,8

Bibliografia: Sani 1988, p. 300, cat. 181; Scarpa 1997, p. 16; Sani 2007, p. 201, cat. 200.



Cat. 6

Ritratto di gentiluomo in abito grigio

acquerello e gouache su avorio

cm 9 × 6,7

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 20; Sani 2007, p. 84, cat. 44;
Falconi in Rosalba Carriera 2007, p. 173, cat. 53.



Cat. 7

Ritratto di gentiluomo in abito grigio argento

acquerello e gouache su avorio

cm 9 × 6,7

Bibliografia: Falconi in Rosalba Carriera 2007, p. 172, cat. 52.



Cat. 8

Ritratto di William Murray, marchese di Tullibardine

acquerello e gouache su avorio

cm 8,1 × 6

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 17; Sani 2007, p. 87, cat. 52; Falconi in *Rosalba Carriera* 2007, p. 175, cat. 55.



Cat. 9

Ritratto di gentiluomo in abito chiaro

acquerello e gouache su avorio

cm 8,9 × 6,4

Bibliografia: Sani 1988, p. 281, cat. 43; *Venetian Baroque* 1990, pp. 32-34, cat. 14; Scarpa 1997, p. 19; Sani 2007, p. 84, cat. 45; Falconi in *Rosalba Carriera* 2007, p. 170, cat. 50.



Cat. 10

Ritratto di William Ponsonby, Il conte di Bessborough

acquerello e gouache su avorio

cm 7,8 × 5,8

Provenienza: Mary Moore, Marchioness of Drogheda (1826-1896).



Cat. 11

Ritratto di giovane donna

acquerello e gouache su avorio

cm 6,6 × 5,4

Bibliografia: Venetian Baroque 1990, pp. 32-34, cat. 11; Scarpa 1997, p. 32.



Cat. 12

Ritratto di una pittrice

acquerello e gouache su avorio

cm 5,5 x 7,5

Iscrizioni: a tergo, "Rosalba Carriera / The peintress / by herself 98".

Bibliografia: Sani 1988, p. 276, cat. 12; Scarpa 1997, p. 6; Sani 2007, p. 67, cat. 13.



Cat. 13

La "Dama fiorentina" (Vanitas)

acquerello e gouache su avorio

cm 8 x 5,8

Iscrizioni: sul retro, "Maestro Rosalba carriera /il prezzo 22 ducati e 4 [...] /Firenze 1704".

Bibliografia: Sensier 1865, p. 540; Martini 1977, p. 30; Sani 1988, pp. 287-288, cat. 97; Scarpa 1997, p. 8; Sani 2007, p. 69, cat. 15.



Cat. 14

Autoritratto in abiti maschili (?)

acquerello e gouache su avorio

cm 6,5 × 4,5

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 14.



Cat. 15

Ritratto di una principessa Grimaldi

acquerello e gouache su avorio

cm 6 × 5,4

Iscrizioni: sul controfondo, "La princesse de Grimaldi par Rosalba Carriera, 22 mars 1811"

Bibliografia: Martini 1977, pp. 30, 66; Scarpa 1997, p. 25; Sani 2007, p. 119, cat. 106.



Cat. 16

Dama in veste di Flora

acquerello e gouache su avorio

cm 8,2 × 6

Bibliografia: Martini 1977, pp. 30, 66; Martini 1982, p. 500, n. 151; Sani 1988, p. 281, cat. 45; *Venetian Baroque* 1990, pp. 32-34, cat. 15; Scarpa 1997, p. 21; Sani 2007, p. 84, cat. 46; Falconi in *Rosalba Carriera* 2007, p. 169, cat. 49.



Cat. 17

Ritratto di donna con xendal

acquerello e gouache su avorio per fermaglio di braccialetto con capelli

cm 2 × 1,5

Provenienza: Londra, collezione Stuart



Cat. 18

Ritratto di Maria Giuseppa di Sassonia

acquerello e gouache su avorio

cm 6,5 × 4,8

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 23; Sani 2007, p. 98, cat. 67.



Cat. 19

Ritratto di giovane donna

acquerello e gouache su avorio

cm 6,5 × 5

Iscrizioni: sulla cornice, "Princess Mary / A. D. 1677 / S. Pepys".

Bibliografia: Sani 1988, p. 281, cat. 47; Scarpa 1997, p. 7; Sani 2007, p. 84, cat. 47.



Cat. 20

Fanciulla con cesto di funghi

acquerello e gouache su avorio

cm 7,5 x 5,5

Bibliografia: Martini 1982, p. 500, n. 151; Scarpa 1997, p. 15.



Cat. 21

Venere e Cupido

acquerello e gouache su avorio

cm 8 x 5,7

Bibliografia: *Chef-d'œuvre* 1956, p. 27, cat. 68; Schidlöf 1964, p. 130; Sani 1988, p. 285, cat. 76; *Venetian Baroque* 1990, pp. 32-34, cat. 13; Scarpa 1997, p. 30; Zava Boccazzi 1999, pp. 208-209; Zava Boccazzi 2000, pp. 149-150; Sani 2007, p. 106, cat. 81; Falconi in *Rosalba Carriera* 2007, p. 168, cat. 48; Marinelli 2009, p. 124.



Cat. 22

Venere allo specchio

acquerello e gouache su avorio

cm 8,8 × 6

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 31; Zava Boccazzi 2000, pp. 149-150; Sani 2007, p. 66, cat. 11.



Cat. 23

Venere e Cupido

acquerello e gouache su avorio

cm 7,2 × 5

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 29.



Cat. 24

Bacchanale

acquerello e gouache su avorio

cm Ø 11

Bibliografia: T. Holck Holding 1953, p. 128; Bencard in *Tesori Reali* 1994, p. 118, cat. 23; Scarpa 1997, p. 11; Sani 2007, p. 112, cat. 93.



Cat. 25

Ratto di Europa

acquerello e gouache su avorio

cm 10,5 x 8

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 12.



Cat. 26

Toeletta di Venere / Betsabea al bagno

acquerello e gouache su avorio

cm 10,5 x 8

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 12.



Cat. 27

Le Tre Grazie

acquerello e gouache su avorio

cm 7,8 × 6

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 28.



Cat. 28

Leda con il cigno

acquerello e gouache su avorio

cm 8,3 × 6

Provenienza: Londra, Collezione Stuart

Cat. 29

Allegoria della Temperanza

acquerello e gouache su avorio

cm 8 × 6

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 10.





Cat. 30

La consegna della lettera

acquerello e gouache su avorio

cm 7 x 5

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 9.



Cat. 31

Coppia durante il carnevale

acquerello e gouache su avorio

cm 8 x 6

Bibliografia: Scarpa 1997, p. 13.

Bibliografia

Sensier 1865

A. Sensier, *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*, Paris 1865.

Jeannerat 1927

C. Jeannerat, *Rosalba Carriera et la France*, "L'amateur d'Estampes", 6, 1927, pp. 107-114.

Holck Holding 1953

T. Holck Holding, *Aspects of Miniature Painting*, Copenhagen 1953.

Chef-d'œuvre 1956

Chef-d'œuvre de la miniature et de la gouache, catalogo della mostra (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire), a cura di L.R. Schidlof, Genève 1956.

Schidlof 1964

L.R. Schidlof, *The Miniature in Europe*, (4 voll.), Graz 1964.

Martini 1977

E. Martini, *Pittura veneta dal Ricci al Guardi*, Venezia 1977.

Martini 1982

E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982.

Sani 1988

B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torino 1988.

Venetian Baroque 1990

Venetian Baroque and Rococo Painting, London 1990.

Tesori Reali 1994

Tesori reali di Danimarca. 1709: Federico IV a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti), a cura di K. Aschengreen Piacentini, M. Bencard, Firenze 1994.

Scarpa 1997

A. Scarpa, *Omaggio a Rosalba Carriera. Miniature e Pastelli nelle collezioni private*, Venezia 1997.

Zava Boccazzi 1999

F. Zava Boccazzi, 1708-1710. *Un nuovo capitoletto per Rosalba Carriera*, in "Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini", a cura di G.M. Pilo, Venezia 1999, pp. 203-211.

Zava Boccazzi 2000

F. Zava Boccazzi, *Ristudiando Rosalba: intorno a due copie singolari*, in "Arte Documento", 14, 2000, pp. 144-151.

Rosalba Carriera 2007

Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa», catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio), a cura di G. Pavanello, Venezia 2007.

Sani 2007

B. Sani, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino 2007.

Marinelli 2009

S. Marinelli, *Antonio Balestra e Rosalba Carriera*, in "Rosalba Carriera 1673-1757", Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26-28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 115-128.



FONDAZIONE
PAOLO E
CAROLINA ZANI

Per l'arte e la cultura

La Fondazione

Intitolata all'imprenditore Paolo Zani e alla figlia Carolina, la Fondazione nasce con lo scopo principale di conservare, tutelare e valorizzare la collezione d'arte di Casa Museo Zani e del suo scenografico giardino, dove si possono ammirare sculture, dipinti, arredi e oggetti d'arte applicata francesi, romani e veneziani del XVII e XVIII secolo. La Fondazione sostiene la cultura in generale anche con l'elargizione di contributi specifici e istituendo premi e borse di studio, destinati in modo particolare alla formazione dei giovani.

La Fondazione è riconosciuta da Regione Lombardia con decreto della Presidenza n. 413 del 30/10/2019, id. atto n. 3687. La Casa Museo ha ottenuto il riconoscimento museale con d.g.r. del 13 ottobre 2020, n. 3650.

Percorsi tematici e laboratori, ma anche seminari di studio, mostre e concerti animano la programmazione annuale della Casa Museo, in un ambiente unico che contempla anche lo straordinario parco, oltre al bookshop, alla caffetteria e un moderno auditorium.

Fondazione Paolo e Carolina Zani:

via Fantasia 8 - 25060 Cellatica

Tel. 030/2520479

www.fondazionezani.com

Informazioni e prenotazioni

L'accesso alla Casa Museo e alla mostra è consentito solo con visita guidata su prenotazione da effettuarsi sul sito www.fondazionezani.com, all'indirizzo mail info@fondazionezani.com o telefonicamente al numero 030/2520479

Orari

martedì-venerdì: 9-13; sabato-domenica: 10-17



©Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura

Finito di stampare nel mese di agosto 2022
presso Color Art, Rodengo Saiano (BS)

ISBN 978-88-945487-5-4