
Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca

ALICE COLLAVIN

ABSTRACT *Francesco Zanotto (Venice, 1794-1863), an important Venetian art historian of the multiple interests, was barely known among Italian experts of the nineteenth century. First, the article examines Zanotto's biography and career brief; he's mostly known as a historiographer. Among his most important publications we quote «Pinacoteca dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia» (1831-1836), «Storia della pittura veneziana» (1837) and «Palazzo Ducale di Venezia» (1842-1861). Moreover, his publication about periegesis («Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna», 1856) was very useful not only for tourists but also for art historians, who searched for updated informations about Venice's artistic heritage. On the other hand, the article considers Zanotto's art catalogues on several Venetian private collections of paintings, among which some are completely unknown.*

«Uomo di molto ingegno, e di vasta correzione nelle belle arti» (CICOGNA 1863); così scriveva Emanuele Antonio Cicogna il 3 dicembre 1863 in un lungo passo dei *Diari*, dedicato all'amico critico d'arte Francesco Zanotto, scomparso a Venezia in quel giorno.

Se non fosse per le lusinghiere parole di Cicogna e delle menzioni a firma di Giovanni Battista Contarini (CONTARINI 1863, pp. 39-40) e di Filippo Nani Mocenigo (NANI MOCENIGO 1891, pp. 252-256), a parlare di Zanotto resterebbero le sue opere; la memoria dell'erudito veneziano, infatti, dimenticato persino dai suoi contemporanei - non gli venne dedicato nemmeno un dignitoso necrologio sulla «Gazzetta di Venezia», come si soleva fare per eminenti ed illustri cittadini¹ - è stata avvolta da un cono d'ombra, sebbene il suo nome compaia spesso nei repertori bibliografici di numerosi testi o saggi sulla storia della pittura veneziana.

Dalle ricerche sinora dedicate alla storiografia e alla critica artistica veneta dell'Ottocento, soprattutto da parte di Franco Bernabei negli ultimi decenni del Novecento, sono emerse diverse perso-

nalità, come Leopoldo Cicognara, Emmanuele Antonio Cicogna e Pietro Estense Selvatico, oggetto di numerosi contributi. Insieme ad altri intellettuali, essi si adoperarono per risollevare le sorti di Venezia, scossa e vessata dalle dominazioni straniere, investendo il loro ingegno e acume nella tutela e nella preservazione del patrimonio culturale della città; contribuirono, inoltre, all'aggiornamento di importanti istituzioni, fra cui l'Accademia di Belle Arti, rifondata nel 1807, l'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti e l'Ateneo Veneto, sorti agli inizi dell'Ottocento.

Protagonista di tale fermento culturale fu anche Francesco Zanotto (fig. 1). Nato a Venezia nel 1794 da una famiglia di origini ebraiche, si formò nello studio della letteratura classica e delle arti, dilettandosi nella composizione di odi e poemetti. Informazioni sulle sue prime pubblicazioni si estrapolano da una nota dell'*Arringa per Francesco Zanotto* (1849), pronunciata dall'avvocato Leone Fortis in difesa dell'intellettuale, accusato di aver falsificato carta moneta.² A sostegno della fama e dell'onore goduti dal letterato sia a Venezia sia in Italia, l'oratore ri-

1. Vedi COLLAVIN 2010/2011, p. 24. La «Gazzetta Ufficiale di Venezia», quotidiano dell'ex Serenissima, ospitava elogi e necrologi dedicati ad eminenti cittadini defunti; alla data del 3 dicembre 1863 non si riscontra nessun riferimento a Zanotto. L'intellettuale compare, invece, nella lista dei «Trapassati», ossia i defunti del 3 dicembre 1863, riportata il 14 dicembre. «Gazzetta Ufficiale di Venezia», lunedì 14 dicembre 1863, n. 282.

2. Si tratta dell'*Arringa per Francesco Zanotto detta dall'avvocato Leone Fortis nel consiglio del tribunale criminale di Venezia il dì 13, marzo 1849*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1849 (d'ora in poi FORTIS 1849); un esemplare dell'opu-



Fig. 1. Incisione su disegno di Vincenzo Cassellari, *Ritratto di Francesco Zanotto*, in F. ZANOTTO, *Storia della repubblica di Venezia dalla sua origine fino alla sua caduta*, BCMCve, Venezia, 1864-1865.

mandò ad una lunga lista di opere edite ed inedite di Zanotto sino al 1849:³ se agli anni Venti risalgono perlopiù traduzioni dal greco e componimenti poetici,⁴ a partire dagli anni Trenta lo scrittore si dedicò principalmente alla storiografia artistica, alla critica d'arte e alla letteratura periegetica. Questi,

d'altronde, erano gli ambiti meno colpiti dall'aspro regime censorio imposto prima dal governo francese e poi da quello austriaco, perché meno deputati, rispetto alla pubblicistica, ad ospitare invettive politiche o idee sovversive contro il dominio straniero (CARACCILO ARICÒ 1986, pp. 81-98).

Nell'astioso clima politico della Venezia ottocentesca, intellettuali e uomini delle istituzioni si impegnarono a preservare la gloriosa memoria dell'ex Dominante, attraverso la tutela del passato e la difesa delle radici storiche, per la costruzione di un'identità culturale. Furono compilate, così, «storie» generali sulle arti e sulla letteratura veneziana, spesso opere monumentali, raccolte in edizioni pregiate e firmate dalle tipografie più rinomate; si diffusero, inoltre, numerosi repertori illustrati sul patrimonio artistico della città.

A spianare le vie del successo di Zanotto furono i due volumi della *Pinacoteca dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (1831-1836) e la *Storia della Pittura Veneziana* (1837), edite dalla tipografia Antonelli, con cui l'intellettuale intraprese una proficua e privilegiata collaborazione. Se la prima è una raccolta di descrizioni dei dipinti custoditi presso il principale museo cittadino, corredata da un ricco apparato illustrativo, la *Storia* si prefigge di delineare il progresso della pittura veneziana dalle origini sino all'Ottocento, epoca, secondo lo scrittore, del «risorgimento dell'arte» (ZANOTTO 1837, p. 9). Enunciando, attraverso stampe di traduzione, i passaggi della storia dell'arte e lo sviluppo degli stili pittorici a partire dalla prima metà del Duecento, ossia «nei primi secoli in cui questa meravigliosa Città, incominciava, come per incanto, ad emergere dalle salse onde» (ZANOTTO 1837, p. 4), il testo rientra in quella ricerca storiografica che nel Settecento aveva avuto come illustre esempio l'incompiuta *Venezia pittrice* di Giovanni Maria Sasso.⁵

scolo, segnalato da Paola Benussi (vedi BENUSSI 2009, p. 264), si conserva presso la Biblioteca Civica del Museo Correr di Venezia. Il fascicolo è riprodotto integralmente in COLLAVIN 2010/2011, pp. 147-177.

3. L'elenco è suddiviso in quattro sezioni: *Opere d'arte stampate*, *Opere pubblicate di varia letteratura*, *Dissertazioni inedite* e *Cose inedite*. Vedi FORTIS 1849, pp. 26-29.

4. Si ricordano le *Effemeridi sacre e profane per l'anno 1821* (1821), *I giuochi Pizei ad Apollo in Delo. Poemetto* (1824), *La Primavera. Ode* (1827) e *Dodici Anacreontiche per le Nozze Diedo-Gambara* (1827). Cfr. FORTIS 1849, p. 28.

5. Il testo, noto attraverso una copia manoscritta di Giovanni da Lazara del 1804, conservata presso la Biblioteca Civica di Padova, si compone di appunti su artisti veneziani del Trecento e del Quattrocento, arricchiti da citazioni e descrizioni di opere; molte di queste sono illustrate da incisioni che l'autore fece trarre da tele esposte in luoghi pubblici, in suo possesso o appartenenti ai suoi clienti. La novità del progetto consisteva nella metodologia storiografica, volta a descrivere lo sviluppo della pittura veneziana, dalle origini all'età contemporanea, attraverso la stampa di traduzione. Sulla *Venezia Pittrice* vedi BOREA 1994, pp. 509-519, e CALLEGARI 1998, pp. 290-294. Per un profilo aggiornato di Giovanni Maria Sasso si rimanda a BOREAN 2009a, p. 301.

Cronache, memorie e documenti d'archivio erano le fonti principali delle ricerche di Zanotto, assieme alle notizie desunte dai testi storici, inerenti all'argomento; i frequenti rimandi a Giorgio Vasari, Carlo Ridolfi, Marco Boschini, Anton Maria Zanetti il Giovane, Luigi Lanzi e altri denunciano il debito dell'erudito verso la storiografia del passato.

Al lavoro a tavolino si affiancava l'esame visivo delle opere d'arte e lo scambio d'informazioni e di opinioni con i colleghi, per cui il mezzo prediletto era l'epistolario. Il rapporto d'amicizia e professionale che Zanotto instaurò, in particolare, con Antonio Diedo (1772-1847) e con Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868) si consolidò attraverso consistenti carteggi, ora conservati presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia;⁶ sorprende il fatto che tra personaggi per i quali le occasioni di incontro diretto di certo non mancavano, gli epistolari siano molto fitti e ricoprano un arco temporale piuttosto lungo - vent'anni quello intrattenuto con Diedo e più di trenta quello con Cicogna.

Benché la prima lettera destinata a Diedo sia datata 8 novembre 1826, anno in cui questi divenne presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (BEVILACQUA 1991, pp. 766-769), Zanotto lo doveva aver conosciuto tempo prima, quand'era ancora segretario dell'istituzione. Nei *Diari*, infatti, Cicogna

ricorda che lo storiografo, agli inizi della sua carriera, dopo essere stato impiegato all'Arsenale, entrò in Accademia con il ruolo di assistente e addetto alla segreteria sotto la protezione di Diedo. Lungo tutto il carteggio, Zanotto si rivolge al «mentore» con ossequiose espressioni di stima e riconoscenza e oltre ad informarlo su vicende quotidiane, ne richiede la collaborazione per rilevanti imprese editoriali come le *Sculture di Antonio Canova*⁷ e le *Fabbriche cospicue di Venezia*⁸ (COLLAVIN 2010/2011, p. 29).

Da una missiva del 26 maggio 1841 a firma di Zanotto, inoltre, pare che fu Diedo a caldeggiare la sua entrata nell'Ateneo Veneto;⁹ nel 1843, infatti, il nostro fu nominato socio corrispondente¹⁰ nella classe di lettere della prestigiosa istituzione, quando presidente era Daniele Renier, mentre Diedo era membro del consiglio accademico.

Ad inaugurare la collaborazione ufficiale di Zanotto con l'Ateneo, agli inizi del maggio 1843, fu una dissertazione sulla *Battaglia di Zara* di Jacopo Tintoretto, che decorava la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale.¹¹ Letture e dissertazioni a suo nome, in realtà, sono documentate già dal 1837 e spaziano da recensioni di testi a descrizioni di dipinti (*Intorno al dipinto di Tiziano Vecellio nella Sala delle Quattro Porte: La fede in gloria*, 15 luglio 1845) a riflessioni generali (*Sul disegno*, 21 luglio

6. L'epistolario Zanotto-Diedo (BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss P.D. 590 c/CCXIV) si compone di 86 lettere tutte a firma di Zanotto, inviate a Diedo dal 1826 al 1846. Del carteggio con Cicogna (BCMCve, *Epistolario Cicogna-Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16), invece, disponiamo di 16 missive di Zanotto e di 11 di Cicogna, datate fra il 1836 e il 1863.

7. In una lettera del 20 aprile 1831, Zanotto preme sull'amico Diedo affinché inviti alcuni studenti dell'Accademia a trarre delle stampe dai disegni delle statue di Antonio Canova; esse avrebbero composto l'apparato illustrativo della sua opera. «Tempo fa pregai l'Eccellenza Vostra di permettere ad alcuno de' giovani studenti della R. Accademia di trarre dalle grandi stampe dell'opera Canoviana, de' disegni, che servire debbono per la edizione di tutte le sculture del Canova stesso, che si sta' ora pubblicando, e che, o male o bene, illustro io, e V.E. annui alla ricerca colla condizione che le stampe medesime sieno chiuse in cristalli, acciò non vadino imbrattate o volte per incuria ad accidente de' disegnatori. Ora dunque occorre di publicar la Danzatrice, compresa appunto nella grande Collezione, e, se non disturba all'E.V., sarei a pregarla di voler permettere al Fontana di trarne il disegno». BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/CCXIV, lettera n. 3, 20 aprile 1831. Nel 1849 il volume di Zanotto risulta ancora incompiuto, come recita la voce della lista allegata all'arringa di Fortis: «15. *Sculture di Antonio Canova, illustrate*. Opera non compiuta. Venezia, Lampato. Sono cinque fascicoli in foglio». FORTIS 1849, p. 27.

8. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/CCXIV, lettera n. 5, 11 luglio 1835. Zanotto probabilmente chiese un'ulteriore collaborazione a Diedo per apportare aggiunte in vista dell'uscita della seconda edizione dell'opera, prevista per il 1836. Il 22 febbraio 1836, infatti, la «Gazzetta di Venezia» annunciò la nuova edizione. Cfr. «Gazzetta privilegiata di Venezia», lunedì 22 febbraio 1836, n. 42.

9. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/CCXIV, lettera n. 18. Conclude la missiva un elenco delle principali opere di Zanotto, edite sino a quella data.

10. Come «Socio corrispondente dimorante» - secondo lo statuto dell'Ateneo i membri di tale categoria si distinguevano in «dimoranti» (residenti a Venezia) ed «esterni» - Zanotto aveva due obblighi, ossia intervenire alle adunanze dell'istituzione e contribuire economicamente alla sua sussistenza. Possedeva, inoltre, voto deliberativo e aveva il diritto di leggere le sue relazioni di comune accordo con la Presidenza. Cfr. *Statuto dell'Ateneo di Venezia* 1839, p. 13.

11. AAV, *Proposte di Soci ed Elezioni a cariche sociali* 1842-1846, b. 3.2., fasc. 22.

1845 e *Sul vero necessario alle opere d'arte*, 18 febbraio 1847).¹²

La prima metà degli anni Quaranta rappresentò un periodo cruciale per Zanotto, sia in termini di produzione scritta, sia di relazioni e conoscenze; consolidò il legame con Cicogna, interrogato frequentemente su dati e notizie storiche, soprattutto in prossimità di una pubblicazione. Durante la compilazione di *Palazzo Ducale* (1842-1861), ad esempio, al bibliofilo furono richiesti chiarimenti sul committente del *Ratto di Europa* di Veronese della Sala dell'Anticollegio.¹³

Cicogna, allo stesso tempo, era impegnato in ricerche storico-artistiche e lavorava al progetto *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte e illustrate* (1824-1864) e al *Saggio di Bibliografia Veneziana* (1847), che catturarono l'interesse di Zanotto, dato che il secondo fu esplicitamente richiesto all'autore in una lettera del 26 novembre 1850.¹⁴

Oltre a Diedo e a Cicogna, diversi furono i corrispondenti dell'erudito, fra cui Emilio De Tiplado, autore della *Biografia degli Italiani Illustri* (1834-1845), Tommaso Locatelli, Giorgio Podestà e Niccolò Tommaseo, direttori delle testate per cui Zanotto scriveva.

Sfogliando la «Gazzetta privilegiata» e il «Gondoliere», due giornali veneziani che dedicavano ampio spazio alla cultura, ci si imbatte spesso nel nome di Zanotto; dalla seconda metà degli anni Trenta, infatti, egli intervenne frequentemente con articoli dedicati alle belle arti o alla propaganda dei suoi testi e con recensioni delle esposizioni accademiche. Contributi a sua firma si trovano anche nell'«Emporio Artistico e Letterario» e ne «Il Vaglio», settimanale di interesse letterario diffuso fra il 1836 e il 1852 (BERNABEI 2007, p. 349).

Nell'Ottocento la stampa divenne il canale prediletto per la propaganda e la diffusione delle idee, ma soprattutto per la fruizione artistica, poiché venivano pubblicizzate le opere d'arte oggetto dei concorsi e delle esposizioni. Il giornalismo e la critica militante contribuirono, assieme alle mostre, ad aprire le porte dell'arte al grande pubblico (BERNABEI 2007, pp. 91-103). Offrivano, inoltre, spazio a polemiche e dibattiti, come quello sul concetto di «scienza dell'arte» intercorso fra Zanotto e Tommaso Locatelli sulle pagine del «Gondoliere» e della «Gazzetta», fra l'agosto ed il settembre 1846 (COLLAVIN 2010/2011, pp. 59-60). In questo clima, dunque, emersero personalità dai contorni sfumati fra il giornalismo e la critica d'arte; scaturì, di conseguenza, la *querelle* sulla specializzazione o meno del critico, volta a chiarire chi fra artisti, eruditi o pubblicisti avesse maggiori competenze per discutere d'arte (BERNABEI 2003a, pp. 505-508).

Ad esprimere riserve sulla professionalità di Zanotto in veste di pubblicista fu Cicogna; in una pagina dei *Diari* del dicembre 1848, il bibliofilo svela che l'amico era solito lodare e biasimare contemporaneamente una stessa opera d'arte in base alla retribuzione promessagli dal committente dell'articolo.¹⁵ Un duro attacco, questo, che tuttavia non pare aver compromesso il rapporto fra i due amici, dato che lo scambio epistolare proseguì con stima e deferenza fino al 1863.

Fra gli artisti attivi a Venezia nella prima metà del XIX secolo, fu l'udinese Odorico Politi (1785-1846) quello a cui Zanotto si legò maggiormente,¹⁶ tanto da sprofondare nel dolore per la scomparsa del pittore, avvenuta il 18 ottobre 1846.¹⁷ Politi era stato cinque volte compare dello scrittore e soprattutto

12. Per un prospetto delle letture tenute da Zanotto in Ateneo, documentate fino al 1847, cfr. AAV, *Memorie e studi di soci 1843-46, Attività letteraria e scientifica*, b. 33 e *Memorie e studi di soci 1847-51, Attività letteraria e scientifica*, b. 34. Cfr. BAV, *Prospetto Cronologico delle Letture, Conferenze e Memorie dal 1812 compilato dall'Avv. A. De Kiriaki proseguito fino al 1902 dal D. Cesare Musatti*.

13. Vedi BCMCve, *Epistolario Cicogna - cartella Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 3, 7 luglio 1847.

14. BCMCve, *Epistolario Cicogna - cartella Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 9, 26 novembre 1850. Il 3 dicembre seguente Cicogna inviò a Zanotto un esemplare del *Saggio*, raccomandandogli di «leggerlo attentamente e farvi quelle giunte e correzioni, dalle quali abbisogna, specialmente nella materia delle Belle arti; in cui ella è maestro». BCMCve, *Epistolario Cicogna - cartella Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 184, 3 dicembre 1850.

15. «Imperciochè per cagion d'esempio per un *napoleone d'oro* egli in uno de' Giornali di Belle Arti lodava uno de' quadri esposti all'Accademia da' giovani alunni; e per *due napoleoni d'oro*, biasimava quello stesso quadro ponendo su un diverso Giornale questo suo secondo articolo». CICOGNA 2008, p. 81.

16. L'intesa fra Zanotto e Politi, fatta di elogi, scambi di favori e raccomandazioni, è documentata da una serie di lettere conservate presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia; alcune minute sono state segnalate e pubblicate da Vania Gransinigh. Vedi GRANSINIGH 2004, pp. 137-139.

17. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. c/CCXIV, lettera n. 26, 23 ottobre 1846.

aveva favorito la sua accoglienza nell'ambiente artistico milanese,¹⁸ raccomandandolo allo scultore lombardo Pompeo Marchesi come «bravo e rapido compositore di opere belle letterarie, e buon critico delli lavori d'arte» (GRANSINIGH 2004, p. 139, documento 6).

Al di là della parentesi dello sconforto per la perdita di Politi, gli anni Quaranta per Zanotto furono segnati da molti successi editoriali; oltre agli impegni accademici (dissertazioni, recensioni, letture ecc.), si dedicava a studi storico-artistici, di storia ecclesiastica, politica, civile e biografica.¹⁹ Nel 1844, per l'editore Gaspari pubblicò i *Trenta disegni di Raffaello posseduti dall'Accademia di Belle Arti di Venezia* e le *Quaranta Incisioni di Rembrandt*; in fascicoli mensili uscirono, a partire dal 1846, il *Fiore della scuola pittorica veneziana* e, dal 1847, *Venezia in miniatura e principali Vedute e Pianta di questa città disegnate da Marco Moro e descritte da Francesco Zanotto*.²⁰

In occasione del IX Congresso degli scienziati italiani, tenutosi a Venezia nel settembre 1847, fu compilata un'opera magistrale in quattro volumi sulla storia della città, *Venezia e le sue lagune*. Componevano il testo diverse sezioni (letteratura, giurisprudenza, storia civile e politica, pittura ecc.), ciascuna affidata ad uno studioso di competenza; Zanotto delineò la storia della pittura veneziana, elencando le principali collezioni artistiche cittadine (PIZZAMIGLIO 2002, p. 1007). Il Congresso radunò personalità culturali provenienti da tutta la penisola e aprì un importante dibattito sullo stato della cultura e sul progresso scientifico; raccolse, inoltre, i malumori del *milieu* culturale veneziano, nutrito di rivendicazioni patriottiche contro il dominio austriaco (GINSBORG 1976, pp. 75-77). L'anno successivo, infatti, nel marzo 1848 a Venezia scop-

più la rivoluzione popolare capeggiata da Daniele Manin, avvocato di origini ebraiche, e dal letterato Niccolò Tommaseo, cui seguì la proclamazione della Repubblica Veneta; Zanotto non esitò a sposare la causa rivoluzionaria, diffondendo libelli - come le *Gioie sventure e speranze d'Italia. Canti Repubblicani* di Giuseppe Ricciardi, usciti a Parigi nel 1839 -, collaborando al settimanale «La Formica» (RIGOBON 1950, pp. 248-249), per poi infine farsi eleggere all'interno dell'Assemblea dei deputati, fra le fila del partito repubblicano.²¹

Nel frattempo venne a mancare il generoso stipendio che Zanotto riceveva dalla tipografia Antonelli, costretta a chiudere per la penuria commerciale causata dai moti rivoluzionari; sull'orlo della miseria, lo scrittore cominciò a falsificare monete, assieme al litografo Giuseppe Hennert (FORTIS 1849, pp. 9-11). Arrestato fra la notte del 17 e 18 dicembre 1848 e sottoposto a processo, il 13 marzo 1849 fu condannato a scontare quindici anni di carcere duro e a risarcire allo Stato un'ingente somma di denaro.²² Con il ritorno in città degli austriaci, nell'agosto 1849, il provvedimento decadde e dopo pochi mesi a Zanotto fu concessa la libertà. Durante la prigionia l'erudito proseguì i suoi studi; Cicogna, infatti, racconta che l'amico, favorito da Giuseppe Antonelli, si recò più volte fuori dalla cella, per procurarsi libri e manoscritti (CICOGLIA 1863).

La vicenda giudiziaria, pertanto, non arrestò l'attività letteraria di Zanotto, che negli anni Cinquanta lavorò senza sosta; nel 1856 pubblicò la *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna*, con lo scopo di celebrare la patria e correggere imprecisioni ed errori delle guide esistenti (ZANOTTO 1856a, pp. VII-VIII). Rifiutando la tradizionale suddivisione in sestieri e giornate, propria del Settecento (BARBIERI 1989, pp. 388-395),²³ Zanotto

18. Come risulta da una lettera del carteggio con Diedo, priva di datazione, Zanotto soggiornò a Milano, dove visitò l'Accademia di Belle Arti, «inferiore alla nostra (ossia quella di Venezia) per nettezza, per ordine, e per copia d'opere», e alcuni studi d'artisti. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/CCXIV, lettera n. 75, Milano, 24 giugno.

19. Per un elenco delle pubblicazioni di Zanotto, vedi CICOGLIA 1847 e SORANZO 1885.

20. La distribuzione dei fascicoli fu annunciata sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia». Vedi «Gazzetta Privilegiata di Venezia», venerdì 22 maggio 1846, n. 113, e venerdì 24 dicembre 1847, n. 292.

21. Secondo un decreto del 3 giugno 1848, ogni parrocchia veneziana doveva eleggere i suoi deputati fra gli abitanti maschi che avessero compiuto i 25 anni e appartenenti a qualunque categoria sociale. BCMCve, *Doc. Manin*, 3337-3573, fascicolo 12, n. 3429. Zanotto fu eletto nella parrocchia di San Marcuola (Santi Ermacora e Fortunato) con 246 preferenze. Vedi BCMCve, *Doc. Manin*, 3337-3573, fasc. 12, nn. 3430, 3431 e 3435. Cfr., inoltre, *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti e nomine ecc.*, del *Governo provvisorio di Venezia* 1849, p. 344 e RIGOBON 1950, pp. 248-249.

22. Nell'aprile del 1849 la sentenza passò in appello e il mese successivo il Tribunale Criminale ridusse la pena da quindici a dodici anni. Cfr. CICOGLIA 2008, pp. 110, 113 e 123.

23. Sull'argomento della letteratura periegetica vedi anche SCIOLLA 2001, pp. 221-227.

conduce il lettore attraverso un percorso ideale, che comincia da Piazza San Marco e prosegue ordinatamente lungo la città (ZANOTTO 1856a, pp. IX-X).

In quel periodo, inoltre, lo storiografo si era posto al servizio dell'abate Pietro Pianton, che dal 1828 era impegnato nella sistemazione e nella ristrutturazione dell'abbazia di Santa Maria della Misericordia di Venezia (ZORZI 1984, pp. 117-119 e 310-313). In veste di consulente artistico, egli rilasciava pareri tecnici sull'arredamento della chiesa e sui restauri delle opere d'arte, tramite sopralluoghi e un proficuo rapporto epistolare con l'abate, documentato dal 1842.²⁴

Zanotto, inoltre, veniva interpellato anche per stime economiche sugli interventi di restauro e spesso fungeva da mediatore fra l'abate, gli artisti e i restauratori.

Fra il 1858 e il 1860 pubblicò la *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, un'antologia illustrata delle gemme di Venezia, conservate presso istituzioni ecclesiastiche. Zanotto lavorò instancabilmente fino agli ultimi giorni di vita, benché afflitto da una malattia, « quindi era stupore il vederlo gli interi giorni chiuso nella studiosa sua stanza scrivere e produr opere utilissime, anche adesso che un solo al settantesimo anno mancavagli » (CONTARINI 1863, pp. 39-40). Spirò il 3 dicembre 1863, all'età di 69 anni, nella sua dimora presso le Fondamenta Nuove, nella parrocchia dei Santi Giovanni e Paolo.²⁵

Al marzo 1862, circa un anno e mezzo prima della scomparsa di Zanotto, risale una notizia che getta nuova luce sulla figura dello storiografo e denota quanto i contorni del suo profilo professionale fossero sfumati. Cicogna, infatti, appuntò che l'erudito, partecipando il 9 marzo ad una lotteria di quadri in una sala del Municipio veneziano, si aggiudicò un'opera di Antonio Paoletti (Venezia 1833-1913) (SAND 2003, pp. 782-783) raffigurante *La visita di Enrico III a Veronica Franco*, poi probabilmente rivenduta all'antiquario Consiglio Richetti (FAVRETTO 1989, p. 321), che si era offerto di comperare anche un'altra tela dell'artista.²⁶

In assenza di ulteriori specifiche o approfondimenti a riguardo, non possiamo stabilire se Zanotto avesse partecipato a quell'asta in veste di acquirente o di intermediario per un ignoto committente; sappiamo, però, che il collezionismo e il mercato artistico non gli erano estranei. Probabilmente assisté il veronese Andrea Monga (1794-1861) (IEVOLELLA 2008, pp. 74-75) nella formazione della sua ricca raccolta di disegni, stampe, dipinti e reperti archeologici; a nome del collezionista, infatti, nel 1855 Zanotto si appellò a Cicogna, che possedeva una stampa con il *Trionfo di Scipione* di Andrea Mantegna, corrispondente ad un disegno a penna appartenuto a Monga.²⁷

Rapporti con collezionisti, in realtà, Zanotto ne aveva avuti ancor prima di quella data; nel 1838 l'abate Antonio Meneghelli (1765-1844) gli aveva richiesto di stimare la raccolta del conte padovano

24. Il carteggio fra Zanotto e Pietro Pianton si conserva presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia; è composto da 21 lettere, quasi tutte inviate dall'abate fra il settembre 1842 e l'autunno 1858. BCMCve, *Lettere autografe dell'Abate Pianton a Francesco Zanotto*, Mss P.D. 595 c/IX.

25. ASPV, *Parrocchia dei SS. Giovanni e Paolo, Registro dei morti*, reg. 7 (atto di morte di Francesco Zanotto, 3 dicembre 1863) e *Libro degli atti di morte*, n. 10, n. progressivo 925.

26. «Ieri 9 domenica si estrasse al lotto il quadro di Antonio Paoletti e toccò in sorte al chiarissimo Francesco Zanotto, che probabilmente lo venderà all'israelita Richetti, che erasi offerto di comperare l'altro del Paoletti = Si estrassero poi 8 grazie ossia otto numero gratuiti per il futuro quadro dello stesso Paoletti rappresentante la Morte del doge Foscari». Cicogna, c. 6711, 10 marzo 1862. La citazione è tratta dalla trascrizione di alcuni passi dei *Diari* di Cicogna, dal 3 settembre 1857 (cc. 6089-6090) al 3 maggio 1866, a cura di Massimo Favilla, nell'ambito di un progetto di studi sulla cultura erudita fra Sette e Ottocento tra Venezia e Friuli, condotto dall'Università di Udine, sotto la supervisione della prof.ssa Borean. Ringrazio la prof.ssa Borean per avermi messo a disposizione le trascrizioni.

27. BCMCve, *Epistolario Cicogna-Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 11, 1855 (scritto a matita). Nel 1505 Marco Cornaro, principe della Chiesa, commissionò ad Andrea Mantegna un ciclo di dipinti con episodi di storia romana, destinato al fratello Francesco, dimorante a Venezia. Mantegna morì nel 1506, dopo aver consegnato *L'introduzione del culto di Cibele a Roma* (Londra, National Gallery); del fregio avrebbero fatto parte anche *La continenza di Scipione* conservata alla National Gallery di Washington, attribuita a Giovanni Bellini, che avrebbe rilevato la commissione dopo la morte di Mantegna, e la *Vestale Tuccia con il suo setaccio* e *Sofonisba che beve una coppa di veleno* (Londra, National Gallery). Nel 1815, stando alla *Guida di Venezia* (1815) di Giannantonio Moschini, il ciclo era ancora a Palazzo Corner-Mocenigo a San Polo e fu inciso da Francesco Novelli. Cfr. KNOX 1978, p. 80. Sul camerino di Francesco Corner vedi, inoltre, SHAPLEY 1979, pp. 52-54 e CHRISTIANSEN 1992, pp. 114-115. Cicogna, dunque, possedeva una stampa di traduzione di una scena del ciclo, forse quella attribuita a Bellini, mentre a Monga sarebbe appartenuto il disegno relativo.

Leopoldo Ferri.²⁸ Nello stesso anno, inoltre, uscì a firma di Zanotto il catalogo a stampa della quadreria di Gasparo Craglietto (*Galleria di Gasparo Craglietto*, 1838),²⁹ un capitano mercantile di origine istriana che nei primi anni dell'Ottocento si stabilì definitivamente a Venezia, dove formò una ricca galleria di dipinti di ambito veneziano, tedesco e fiammingo (VOLPETTI 2010/2011 e BENUSSI 2009, pp. 264-265). Nonostante si ignori il motivo della pubblicazione, celebrativo o commerciale, al capitano doveva essere nota la fama del critico d'arte. Dopo Craglietto, infatti, diversi collezionisti, dalla fine degli anni Quaranta, spalancarono le porte delle loro gallerie all'occhio di Zanotto.

A Venezia, però, il catalogo a stampa esisteva già nella seconda metà del Settecento, accanto all'inventario, come strumento funzionale alla descrizione di una raccolta d'arte; si pensi ai casi di Francesco e Bonomo Algarotti, Filippo Farsetti, Maffeo Pinelli, Angelo Querini e Giovanni Maria Sasso (BOREAN 2009b, p. 4). L'impostazione dell'esemplare di Algarotti, redatto da Giannantonio Selva e pubblicato nel 1776 da Maria Algarotti Corniani, figlia di Bonomo, per onorare il padre defunto, preannuncia i cataloghi ottocenteschi; la struttura segue l'ordine alfabetico degli artisti e i «lemmi» riportano, oltre alle descrizioni dei quadri, proposte attributive, commenti sullo stile e sullo stato di conservazione (BOREAN 2009b, p. 4).

Tali novità editoriali nacquero sull'onda di una tendenza diffusa in Olanda, Francia ed Inghilterra, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, come dimostrano gli studi di Krzysztof Pomian e Linda Whiteley.³⁰ Per la Francia, in particolare, spiccano i nomi di Edme-François Gersaint e di Pierre Rémy, autori di numerosi cataloghi di vendita che, nel corso del secolo, si arricchirono di informazioni sempre più puntuali e precise, sia sull'iconografia dei dipinti, sia sull'attribuzione. A Venezia nel Settecento, la divulgazione delle collezioni era stata affidata per lo più a repertori illustrati, in virtù

dell'imporsi dell'incisione e quindi della stampa di traduzione quale strumento prediletto per la riproduzione delle opere d'arte: valgono come esempi la *Dactyliotheca* (1749) di Anton Maria Zanetti il Vecchio e la *Dactyliotheca Smithiana* (1767) del console britannico Joseph Smith, raffiguranti statue, gemme preziose, pietre e medaglie antiche, possedute dai due collezionisti. Si trattava di iniziative dispendiose e di prodotti pregiati, deputati alla celebrazione e divulgazione di un tesoro artistico, e non alla sua vendita.

Nel corso del XVIII secolo lo schiudersi delle gallerie nobili e principesche ad un pubblico più vasto, la nascita dei primi musei pubblici o l'incremento di quelli preesistenti, contribuì alla diffusione del catalogo a stampa illustrato, in linea con le nuove esigenze di educazione dei visitatori e di formazione degli artisti (BOREA 2002, pp. 85-96). Le pinacoteche pubbliche italiane ed europee si dotarono di repertori illustrati conformi al loro prestigio;³¹ per Venezia basti pensare alla *Pinacoteca dell'Imperial Regia Accademia di Venezia* (1831-1836) di Francesco Zanotto. Aumentò, inoltre, la quantità dei cataloghi delle collezioni private, soprattutto in ambito lombardo e veneto (MAZZOCCA 1998, p. 934); i committenti erano aristocratici, mercanti, professionisti, artisti ed esponenti della nuova borghesia, che in pochi anni formavano cospicue raccolte d'arte, spesso destinate alla dispersione dopo la loro morte. Questi erano anche i profili dei clienti veneziani di Zanotto, delle cui quadrerie ci sono pervenuti i cataloghi: Michelangelo Barbini, Valentino Benfatto, Carlo Berra, Clemente Bordato e la coppia Giovanni Persico - Vincenza de Garriera.

Il più celebre è certo Michelangelo Barbini (Venezia 1780-1843), pittore di fama, che, dopo un soggiorno a Parigi e a Vienna agli inizi dell'Ottocento, tornò in laguna per dedicarsi all'attività di antiquario. Unendo la passione per il collezionismo ai profitti derivati dalla nuova professione, l'artista formò un'insigne raccolta di dipinti, menzionata nelle prin-

28. Cfr. BCMCve, *Lettere autografe di Antonio Meneghelli a Francesco Zanotto*, Mss. P.D. 595 c/IX, lettera n. 605, 1838. L'epistolario si compone di sette lettere e si sviluppa nell'arco di quattordici anni, dal 24 ottobre 1828 al 9 giugno 1842.

29. Secondo l'*Arringa* (1849) di Leone Fortis il testo fu pubblicato nel 1830 ma, come ha sottolineato Paola Benussi, si tratterebbe di un refuso dal momento che in quell'anno la tipografia del «Gondoliere», editrice del catalogo, non era ancora attiva. Cfr. FORTIS 1849, p. 27, e BENUSSI 2009, p. 264.

30. Vedi POMIAN 1989, pp. 185-222, e WHITELEY 2005, pp. 35-45. Vedi inoltre WHITELEY 2006, pp. 241-249.

31. Si pensi al *Museo Pio-Clementino* (1788) di Giovanni Battista e Ennio Quirino Visconti, all'*Imperiale e Reale Galleria Pitti* (1837-1842), curata da Luigi Bardi, alla *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano* (1821-1833) e alla *Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti di Bologna* (1820-1830). MAZZOCCA 1998, pp. 933-934.

cipali guide veneziane dell'epoca,³² dove sfilavano i grandi nomi delle scuole italiane e straniere, dal Quattrocento al Settecento, ma anche molte copie e falsi. Assieme al pittore-restauratore Placido Fabris (Pieve d'Alpago-Belluno, 1802 - Venezia, 1859), l'artista veneziano attuò astute operazioni di contraffazione e smercio di riproduzioni (DE GRASSI 2004, pp. 59-71).

La scomparsa di Barbini nel 1843 decretò lo smembramento della raccolta, ereditata dalla figlia Emilia, sposa di Giovanni Battista Breganze, un possidente vicentino. Ad un primo catalogo bilingue (in italiano e francese) stilato da Zanotto nel 1847 (*Pinacoteca Barbini Breganze dichiarata con note illustrative da Francesco Zanotto*, Venezia, 1847), probabilmente in prossimità di una vendita, nel 1850 ne seguì un altro in francese, sempre a firma dello storiografo (*Pinacothèque Barbini-Breganze décrite et illustré, avec des notes par François Zanotto*, Venise, 1850), che enunciava 250 opere. Questo nucleo, acquistato *en bloc* dal re tedesco Guglielmo I di Württemberg fra il 1850 e il 1852, approdò alla Staatsgalerie di Stoccarda, dove ancor oggi si conserva un nucleo di opere con provenienza Barbini (COLLAVIN 2010/2011, pp. 100-117).

Valentino Benfatto, invece, era un mercante di vino proveniente dalla terraferma - era nato a Caselle, nei pressi di Castelfranco Veneto, nel 1799 -, anch'egli proprietario di una ricca collezione, sistemata prima in Palazzo Cappello in Calle d'Oro e poi a Palazzo Valier in campo San Silvestro a Venezia, visitato da Giulio Lecomte, Gianjacopo Fontana e Otto Müндler, quest'ultimo noto agente della National Gallery di Londra (COLLAVIN 2010/2011, pp. 118-119). Se per i primi due la collezione era meritevole di menzione, per Müндler, invece, le sale di Palazzo Valier contenevano «pictures contain scarcely any

thing worth of notice, being all repainted (by Prof. Lorenzi)». ³³ Stando a questo giudizio, Benfatto, attratto dal mondo degli affari, si affidò ad un restauratore per adeguare la pinacoteca a scopi commerciali e garantire ai falsi o alle riproduzioni una parvenza di autenticità. Memore del grande successo riscosso dalla vendita della pinacoteca Barbini-Breganze, nel 1856 il mercante commissionò a Zanotto un catalogo a stampa ad uso dei visitatori o di potenziali clienti (*Pinacoteca di Valentino Benfatto veneziano descritta ed illustrata da Francesco Zanotto*, 1856). In breve tempo, le 160 opere elencate trovarono un acquirente, Enrico di Chambord, figlio di Maria Carolina, duchessa di Berry, anch'ella grande collezionista (IEVOLELLA 2005, p. 103). Nel 1869 Benfatto si trasferì a Treviso, con 28 casse di dipinti,³⁴ una porzione consistente formata, forse, con i proventi della vendita del 1856. Destinatario di questo secondo nucleo fu nel 1884 l'antiquario Salvatore Arbib (IEVOLELLA 2005, p. 103).

Scarsamente considerate, se non ignorate dalle fonti e dagli studiosi, sono le altre tre quadriere descritte da Zanotto, ossia quella di Clemente Bordato, Giovanni Persico-Vincenza de Garriera e Carlo Berra (COLLAVIN 2010/2011, pp. 130-145). Il trentino Bordato, viaggiando molto per lavoro - era un corriere - e visitando, di conseguenza, pinacoteche o musei pubblici e privati, formò «una non tenue raccolta di tele e tavole» (ZANOTTO 1858), soprattutto di vedutisti veneti. Müндler, durante la prima visita a Bordato il 20 ottobre 1855, trovò interessanti opere di Cima da Conegliano e Giovanni Bellini, mentre altre erano guastate da cattivi restauri ed eccessive puliture (MÜNDLER 1985, p. 749). L'incanto della pinacoteca avvenne probabilmente poco dopo l'uscita dell'opuscolo di Zanotto nel 1858, che nell'intestazione (*Quadri scelti posseduti da Clemente Bordato posti in vendita nella sua casa in campo San Zacca-*

32. Per un profilo di Michelangelo Barbini (Venezia 1772-1843) si rimanda a COLLAVIN 2010/2011, pp. 94-100. Vedi inoltre STRINGA 2003, p. 638. La collezione è ricordata in *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri (QUADRI 1824, pp. 277-278, e QUADRI 1842, p. 182), in *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco, sui monumenti e curiosità di questa città* di Giulio Lecomte (LECOMTE, 1844, p. 266) e nel II volume di *Venezia e le sue lagune* (1847), nella sezione *Gallerie, Pinacoteche, Raccolte di oggetti d'arte*, a firma di Zanotto (ZANOTTO 1847a, p. 473). Nell'ottobre 1855 e nel marzo 1857 fece visita a quello che doveva rimanere della collezione Barbini anche Otto Müндler, *travelling agent* della National Gallery di Londra, che lasciò testimonianza nei suoi diari di viaggio. Cfr. MÜNDLER 1985, p. 146.

33. La nota nel diario di viaggio riporta la data del 25 ottobre 1855. Cfr. MÜNDLER 1985, p. 76. Nell'ottobre 1856, ad un anno di distanza dalla sua prima visita, Müндler tornò da Benfatto mentre Zanotto aveva appena stilato il catalogo della collezione, ma la sua opinione rimase immutata: «Went to examine the Pinacoteca Valentino Benfatti, of which Sr. Fr. Zanotto has recently published a catalogue which promises a series of chefs-d'oeuvre. I had seen the collection on October 25, 1855, and found still the same trash, with attributions most ridiculous and worse than that». MÜNDLER 1985, p. 137.

34. L'informazione è estrapolata dall'*Elenco degli Effetti Mobili* del 17 aprile 1869, allegato alla *Scheda della famiglia Benfatto* (1857) conservata presso l'Archivio Storico Comunale della Celestia di Venezia.

ria in Venezia) annunciava la vendita della collezione; la pubblicazione della *Raccolta di quadri scelti di Carlo Berra* (1863), invece, precedette di undici anni la notizia dell'asta dei dipinti, comparsa su «Il Rinnovamento» il 13 ottobre 1874 (FAPANNI 1887-1889, p. 23).

Nel 1861 Zanotto compilò la *Raccolta di quadri classici posseduta da Giovanni Persico e Vincenza de Garriera*, che enunciava undici dipinti.

Attualmente non disponiamo di elementi sufficienti per stabilire se il ruolo di Zanotto fosse limitato a quello di perito delle quadrerie o se, invece, prevedesse anche prestazioni in qualità di intermediario nella ricerca dei dipinti. È certo, tuttavia, che il suo giudizio costituisse una garanzia per i collezionisti, sia che il proposito dei cataloghi fosse celebrativo, sia che fosse commerciale; non a caso le commissioni per Zanotto aumentarono dopo il successo della vendita della collezione Barbini-Breganze nel 1852.

La prossimità di alcuni cataloghi alle date della dispersione delle pinacoteche induce a pensare che si tratti di pubblicazioni finalizzate a transazioni commerciali; tuttavia le prefazioni di alcuni cataloghi, dove l'autore espone le motivazioni del suo incarico, tacciono su tale scopo.

La maneggevolezza e le dimensioni degli opuscoli li denotano come guide *in loco*, facilmente consultabili, ed il bilinguismo di talune edizioni - già in uso negli esemplari settecenteschi³⁵ - fa pensare ad una diffusione oltre i confini nazionali.

In alcuni esemplari, inoltre, per le singole voci viene fornita una numerazione duplice: accanto a quella progressiva, per ordine alfabetico d'autore, adottata nel catalogo, segue quella originale prevista nella quadreria (es. 1-29, 2-46 ecc.) (fig. 2). Trovandosi nella galleria, dove la disposizione dei dipinti si confaceva allo spazio e quindi alle dimensioni dei pezzi o al gusto del proprietario, il visitatore, con catalogo alla mano, poteva facilmente ricondurre la descrizione letteraria al dipinto reale. Gli spettatori, quindi, disponevano di elementi sufficienti per orientarsi nelle dimore dei collezionisti e spesso usufruivano anche di materiale illustrativo, come l'album di diciannove fogli acquerellati del

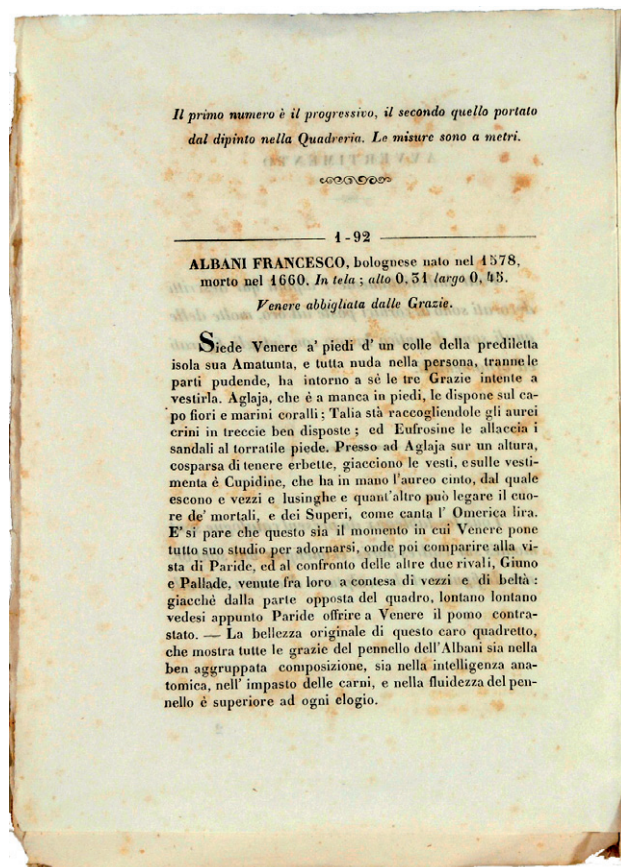


Fig. 2. Particolare di una pagina della *Pinacoteca Barbini-Breganze* di Francesco Zanotto, BCMCve, Venezia 1847.

Getty Research Institute di Los Angeles. Esso raffigura le pareti di un palazzo rivestite da riquadri vuoti, riportanti il titolo e l'autore del dipinto che vi era allogato; probabilmente si tratta degli ambienti di Palazzo Valier a Venezia, dimora di Valentino Benfatto,³⁶ e più precisamente di un *portego* o di un *camaron*, spazi prediletti, sin dal Seicento, per l'esposizione di una collezione.

Venendo alla struttura dei cataloghi d'arte, ad un frontespizio privo di illustrazioni seguono delle note d'avvertimento sulle cornici dei dipinti e sul sistema di numerazione.

Ad eccezione dell'edizione della collezione Persico-Garriera e dei *Tre classici dipinti posseduti*

35. Si veda ad esempio il Catalogo della collezione Algarotti. KRELLIG 2009, p. 240.

36. L'ipotesi si fonda sulla corrispondenza fra le voci riferite dei dipinti nell'album, riunite in una lista - recentemente digitalizzata e reperibile nel Getty Provenance Index Archival Document (*Inventory of Valentino Benfatto, 19th century I-4709*) - dal possessore del medesimo, un mercante d'arte milanese, e quelle del catalogo Benfatto del 1856 di Zanotto. Cfr. BOREAN, CERA SONES 2010, pp. 169-176.

dal Museo Sanquirico di Venezia (1852)³⁷ - un altro piccolo opuscolo compilato da Zanotto - dove non c'è una gerarchia precisa per i dipinti, i «lemmi» sono disposti in ordine alfabetico d'artista e sono introdotti dalle credenziali dell'autore (cognome, nome, estremi biografici e provenienza), dal titolo del quadro, dalla tecnica e dalle misure, solitamente espresse in metri. Non sono previste sezioni distinte per i quadri autografi e quelli privi di paternità, come invece accadeva negli esempi francesi settecenteschi, dove si distingueva fra dipinti «certi» e «incerti»: questi ultimi sono catalogati sotto la dicitura «ignoto» oppure «scuola».

Nella descrizione iconografica Zanotto ripone molta cura e perizia, tanto che si può parlare di stile ecfrastico; la ricchezza di vocaboli e dei dettagli evocava immediatamente nel lettore il soggetto raffigurato, rimediando all'assenza d'illustrazioni.

Conclude la dissertazione sull'iconografia un commento stilistico, volto perlopiù a rafforzare l'autografia del quadro o la proposta attributiva; la composizione, la pennellata e il colore sono alcuni dei criteri impiegati per riconoscere la mano di un determinato artista o di una scuola o bottega e collocare il dipinto cronologicamente. Questo è visibile soprattutto per gli «incerti», dove Zanotto si dilunga in chiose stilistiche, a volerli ricondurre ad un nome prestigioso.

La «saggia disposizione delle linee, la espressione, l'impasto delle carni, e il tono alto delle tinte» fanno attribuire a Tiziano *La Vergine col putto, la Maddalena, S. Giuseppe ed il piccolo Battista*, della quadreria Benfatto (ZANOTTO 1856b, n. 159); oppure il *Ritratto di giovin dottore* della stessa pinacoteca, per «il robusto colore e i modi tutti» è opera «se

non del Giorgione, almeno di uno de' suoi più chiari imitatori» (ZANOTTO 1856b, p. 53, n. 129).

Crediamo che alla base delle affermazioni del perito vi fossero, oltre ad una scrupolosa indagine materiale, una solida formazione erudita e anni di esercitazione visiva; per la collezione Barbini, il critico probabilmente si avvale anche della documentazione allegata ai quadri dal proprietario, che ne ripercorreva la storia,³⁸ mentre per la pinacoteca di Carlo Berra forse consultò le perizie di chi lo aveva preceduto, fra cui Alberto Andrea Tagliapietra e Paolo Fabris.³⁹

Molte attribuzioni sono volutamente forzate ed esagerate, mirando a convincere il futuro cliente della bontà dell'acquisto. Guardando al profilo di Michelangelo Barbini e Valentino Benfatto, a metà fra il collezionista e il mercante, non sorprende trovare nelle loro gallerie, mescolati assieme a dipinti autentici, falsi o riproduzioni spacciate per originali. Stando alla sentenza di Cicogna, già menzionata, per cui il giudizio sul medesimo dipinto variava in base al compenso, Zanotto probabilmente non brillava per obiettività; gran parte delle sue valutazioni, tuttavia, soprattutto per i dipinti pervenuti, hanno trovato consenziente la critica successiva. Era scrupoloso nello sciogliere sigle, iscrizioni o eventuali «marchi» che potevano svelare l'identità del committente o del precedente proprietario del quadro - si pensi al *S. Giorgio a cavallo* di Giorgione della quadreria Benfatto, identificato nel gonfalone della confraternita veneziana del Ss. Sacramento sulla base della raffigurazione di un ostensorio sul retro della tela (ZANOTTO 1856b, p. 6, n. 4) - così come poneva l'accento sulla firma dell'artista, elemento molto utile per la prassi attribuzionistica, ma non sempre indice di autografia, dato che spesso si trat-

37. Si tratta di una piccola pubblicazione che contiene la descrizione di tre opere della collezione di Antonio Sanquirico: vedi ZANOTTO 1852. Sanquirico era un antiquario milanese che, a partire dagli anni Venti, aveva riunito a Venezia una variegata raccolta di calchi, statue, bassorilievi, iscrizioni e dipinti, sistemata prima presso le Procuratie Vecchie di San Marco e poi nell'ex Scuola grande di San Teodoro. La collezione andò dispersa prima del 1856; Zanotto, infatti, nella *Nuovissima Guida di Venezia*, uscita in quell'anno, annotò in una chiosa la scomparsa del museo Sanquirico (ZANOTTO 1856a, pp. 202-203). Per un profilo di Antonio Sanquirico vedi PERRY 1982, pp. 67-111.

38. È Giulio Lecomte, nel 1844, a svelare nella descrizione di Palazzo Manin che «Il Sig. Barbini unisce ai quadri di maggiore entità, i documenti necessari a provare ciò che per iperbole chiameremo la loro genealogia». Tale documentazione, tuttavia, non ci è pervenuta. LECOMTE 1844, p. 266.

39. «A meglio convalidare l'originalità degli adunati dipinti, invocava il giudizio de' più chiari artisti, tra i quali degli egregi signori Alberto Andrea Tagliapietra professore e conservatore delle gallerie della I.R. Accademia Veneta di Belle Arti, e del professore Paolo Fabris I.R. Conservatore del Palazzo Ducale; sicché le opere sono state riconosciute positivamente dagli autori qui segnati». ZANOTTO 1863. Paolo Fabris (Pieve d'Alpago, Belluno 1810 - Venezia, 1888) era il fratello di Placido Fabris, il restauratore di Michelangelo Barbini; formatosi all'Accademia di Venezia come copista, nel 1859 fu nominato membro della commissione per la conservazione della Basilica di San Marco e fu anche custode, ispettore e conservatore di Palazzo Ducale. Ottenne, inoltre, altri incarichi istituzionali presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Vedi DE GRASSI 2003, pp. 718-719.

tava di sigle posticce o di contraffazioni, molto in voga nell'Ottocento.⁴⁰

Miniera inesauribile d'informazioni era la storiografia passata; Marcantonio Michiel, Francesco Sansovino, Marco Boschini, Carlo Ridolfi, Giustino Martinioni e Anton Maria Zanetti il Giovane sono fra gli autori più menzionati da Zanotto. Tali presenze accrescevano l'autorevolezza delle sue valutazioni; dai loro testi, inoltre, egli estrapolava notizie o informazioni, che spesso gli consentivano di ricondurre il dipinto in esame a quello menzionato nella fonte. A parte casi celebri di pezzi pervenuti e dal percorso noto come la *Lapidazione di Santo Stefano* di Vittore Carpaccio (Stoccarda, Staatsgalerie; già Venezia, Scuola di Santo Stefano), per altri, andati dispersi, non è possibile verificare la validità delle identificazioni di Zanotto. *La regina di Saba si presenta a Salomone* di Andrea Schiavone della quadreria Barbini-Breganze, ad esempio, sarebbe stato commissionato, sulla base di Ridolfi, da un membro della famiglia Ruzzini di Venezia (ZANOTTO 1847b, n. 154 e 1850, n. 136); ora è vero che in *Le maraviglie dell'arte* (1648) c'è la descrizione di un dipinto di Meldolla con identico soggetto in casa Ruzzini,⁴¹ ma non vi sono elementi sufficienti per provare che si tratti della medesima tela. Accostamenti come questo, in virtù di un'illustre provenienza, ricorrono con frequenza nei cataloghi, ma vanno considerati *cum grano salis*, trattandosi spesso di *escamotages* per alzare la posta in gioco.

Lungo le dissertazioni Zanotto fa sfoggio di erudizione e di un sapere eclettico, che spazia dalla mitologia, alla storia sacra, alla letteratura, come quando riporta una stanza dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto per sottolineare la corrispondenza fra i versi e la scena dell'*Angelica e Medoro* della pinacoteca Persico-Garriera (ZANOTTO 1861, n. 7), secondo la formula dell'*ut pictura poesis*.

Le voci dei cataloghi, quindi, misurano la somma competenza di Zanotto in ambito artistico e letterario, ma non sono autoreferenziali; è sempre sottesa la presenza di un lettore/osservatore in cerca di affari o di un amatore desideroso di istruirsi sulla storia dell'arte locale e straniera. A far visita alle gallerie, probabilmente, si recavano anche gli artisti, per adempiere l'esercizio accademico della copia dai maestri antichi, per cui il fine dei cataloghi poteva essere pedagogico; le scrupolose informazioni fornite dal perito permettevano di riconoscere l'autore del quadro, o di sistemarlo in una fase cronologica piuttosto precisa.

Che il giudizio personale di Zanotto sui quadri sia latente non deve stupire; eccetto la valutazione globale sulla raccolta, di solito espressa nella prefazione degli opuscoli, nei singoli «lemmi» è difficile distinguere chiaramente l'atteggiamento critico dello scrittore, essendo «camuffato» dall'esigenza precipua dei committenti di celebrare ed esaltare la pinacoteca. Zanotto, infatti, si limita a porre l'accento sulle peculiarità stilistiche e sulle doti di un artista, molto spesso in linea con quanto emergeva negli elogi accademici. Questi discorsi, pronunciati dai soci dell'Accademia a partire dagli inizi dell'Ottocento, in occasione delle cerimonie di premiazione degli allievi, rivelano le mode ed il gusto dell'epoca (MARINELLI 2001, p. 187) e nel nostro caso consentono di confrontare le posizioni critiche di Zanotto con quelle accademiche.

Di Tiziano, ad esempio, lo storiografo lodava la capacità d'infondere verità ai ritratti,⁴² abilità celebrata da Cicognara nell'elogio in onore del cadorno del 1809,⁴³ dove molto peso era stato riservato al «colorito» (CICOGNARA 1809, pp. 20-23), dote per antonomasia di Tiziano, richiamata da Zanotto, invece, nei quadri di Tintoretto e Veronese. In un secolo come l'Ottocento che faticò ad apprezzare l'opera di Giambattista Tiepolo, colpisce la stima

40. Si pensi alla celebre vicenda dei falsi Vivarini e Tommaso da Modena venduti come autografi a Teodoro Correr, Girolamo Ascanio Molin e Giacomo Giustinian Recanati, sulla base di false iscrizioni. Sulla vicenda cfr. LEVI 1996, pp. 252-255 e CABURLOTTO 2002, pp. 187-209.

41. «Fu Andrea molto famigliare de' Signori Ruzzini, onde ebbe materie di molti trattenimenti, à quali fece molte preziose Pitture, che hor si ammirano nella Galleria del Signor Domenico Ruzzini, Senatore meritatissimo. [...] In altro la Regina di Saba dinanzi à Salomone, che con gesto affettuoso se gli inchina, e dietro servi con ricchi doni». RIDOLFI 1648, p. 289.

42. A proposito del *Ritratto di Giorgio Cornaro* appartenuto a Benfatto, Zanotto scrive: «Un ritratto più dignitoso, più nobile, più espressivo, più vivo e parlante di questo non pare possa avere il Vecellio colorito ne' migliori suoi anni». Poco oltre: «La testa canuta, il vivido occhio che volge verso lo spettatore, aggiungono decoro e vita all'immagine». ZANOTTO 1856b, p. 56, n. 136.

43. «Non trattò egli frequentemente soggetti ove la parte dell'Espressione potesse essere la più dominante per indurre una certa commozione di affetti. Ma egli è indubitato che a lui non può negarsi il carattere di verità nella semplicità, con cui sono atteggiati le sue figure ed espressi i suoi volti, che sostengono il confronto d'immagini vive, e gareggiano colla natura». CICOGNARA 1809, p. 15.

nutrita da Zanotto nei suoi confronti, tanto da definirlo «raggio luminosissimo nella notte del secolo scorso».44 Queste parole risalgono al catalogo di Valentino Benfatto del 1856, non a caso lo stesso anno dell'elogio di Tiepolo, a firma di Antonio Berti; un'approvazione accademica tardiva, dunque, rispetto ai maestri del Cinquecento o ai Primitivi,45 cui non fa riscontro un'uniformità di gusto, se Zanotto aveva già tessuto brevemente le lodi dell'artista nella *Storia della pittura veneziana* (ZANOTTO 1837, pp. 375-376) e i suoi dipinti si trovavano nelle collezioni Barbini-Breganze e Benfatto.46

Al di là del proposito soltanto commerciale o celebrativo di una raccolta, i cataloghi dunque possono illuminare le dinamiche del gusto di un'epoca - da notare, per esempio, la rarità nei casi considerati della pittura contemporanea - e permettono, inoltre, di risalire alla fisionomia di una collezione. Pur facendo parte della produzione sinora meno nota di Francesco Zanotto, i cataloghi a stampa aggiungono importanti tasselli alla ricostruzione del suo profilo, offrendo nel contempo uno strumento essenziale per tracciare la storia del collezionismo artistico veneziano nell'Ottocento.

44. Tale definizione apre la descrizione della tela di Tiepolo con *La probatica piscina* (Parigi, Museo del Louvre; già Venezia, collezione Benfatto). ZANOTTO 1856b, p. 54, n. 133.

45. Nell'elogio pubblico del 1856, infatti, Berti rimproverò l'assenza di opere di Tiepolo in Accademia: «Voi forse mi chiederete perché favellandovi, in questa sala, dalle cui pareti pendono i capolavori della veneta scuola, abbia prescelto fermarmi sopra un pittore, che qui non è dalle proprie opere rappresentato, privandomi non solo di quel decoro, che dai grandi nomi viene anche alle piccole cose, ma di quel calore medesimo, che nella vista delle celebrate tele avrebbe rinvenuto il mio dire». BERTI 1856, p. 6.

46. Sulla fortuna/sfortuna di Tiepolo fra Sette e Ottocento cfr. HASKELL 1967, pp. 481-497, e LEVI 1998, pp. 453-458.

Abbreviazioni e sigle

AAV - Archivio dell'Ateneo Veneto di Venezia
 ASPV - Archivio Storico del Patriarcato di Venezia
 BAV - Biblioteca dell'Ateneo Veneto di Venezia
 BCMCve - Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia
 BNM - Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

Bibliografia

BARBIERI 1989 = G. BARBIERI, *Le gemme della corona. Le guide di città tra memoriale e «compagno al forestier»*, in S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp. 388-395.
 BENUSSI 2009 = P. BENUSSI, *Gasparo Craglietto*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 264-265.
 BERNABEI 2003a = F. BERNABEI, *Critica d'arte e pubblicistica*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, 2, pp. 499-522.
 BERNABEI 2003b = F. BERNABEI, *Riviste di area lombardo-veneta, 1840-1860*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003, pp. 39-47.
 BERNABEI 2007 = F. BERNABEI, C. MARIN (a cura di), *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, Treviso, Canova, 2007.
 BERTI 1856 = A. BERTI, *Elogio di Gio. Battista Tiepolo*, in *Atti dell'imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatto nel giorno 10 agosto 1856*, Venezia, Antonelli, 1856, pp. 3-31.

BEVILACQUA 1991 = A. BEVILACQUA, *Diedo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991, 39, pp. 767-769.
 BOREA 1994 = E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la Storia Pratica di Stefano Mulinari e la Venezia Pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 503-521.
 BOREA 2002 = E. BOREA, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in C. BON VALSASSINA (a cura di), *Il segno che dipinge*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 75-96.
 BOREAN 2009a = L. BOREAN, *Giovanni Maria Sasso*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 301.
 BOREAN 2009b = L. BOREAN, *Dalla galleria al «museo», un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 3-47.
 BOREAN, CERA SONES 2010 = L. BOREAN, A. CERA SONES, *Drawings of the Installation of a nineteenth-century picture gallery: A study of the display of art in Venice*, «Getty Research Journal», 2, 2010, pp. 169-176.
 CABURLOTTO 2002 = L. CABURLOTTO, *Un'equivoca «fortuna»: i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 187-209.
 CALLEGARI 1998 = R. CALLEGARI, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in R. CALLEGARI (a cura di), *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, Forum, 1998, pp. 287-295.
 CARACCILO ARICÒ 1986 = A. CARACCILO ARICÒ, *Censu-*

- ra ed editoria (1800-1866), in G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, 6, pp. 81-98.
- CHRISTIANSEN 1992 = K. CHRISTIANSEN, *Andrea Mantegna. L'introduzione del culto di Cibele in Roma*, in J. MARTINEAU, S. BOORSCH ET AL. (a cura di), *Andrea Mantegna*, Milano, Electa, 1992, pp. 114-115.
- CICOGNA 1847 = E.A. CICOGNA (a cura di), *Saggio di bibliografia veneziana*, Bologna, Forni, 1967 (1847).
- CICOGNA 1863 = E. CICOGNA, *Diari*, III, 1837-1866, Cicogna 2846, BCMCve (Dal 6746 al 6792 Scartabello LXX da 4 marzo 1863 a tutto 1864).
- CICOGNARA 1809 = L. CICOGNARA, *Elogio di Tiziano Vecellio*, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi li XIII Agosto MDCCCIX*, Venezia, Picotti, 1809, pp. 3-43.
- COLLAVIN 2010/2011 = A. COLLAVIN, *Fonti per la storia dell'arte e del collezionismo a Venezia nell'Ottocento. I cataloghi d'arte di Francesco Zanotto*, tesi di laurea, Università di Udine, 2010/2011.
- CONTARINI 1863 = G.B. CONTARINI, *Menzioni onorifiche dei defonti, ossia Raccolta di Lapidi, Necrologie, Poesie, Annunzii, ad alcuni defonti di Venezia nell'anno 1863*, Venezia, F.A. Perini, 1863.
- DE GRASSI 2003 = M. DE GRASSI, *Fabris Paolo*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, 2, pp. 718-719.
- DE GRASSI 2004 = M. DE GRASSI, *Placido Fabris restauratore e copista*, in P. CONTE, E. ROLLANDINI (a cura di), *Placido Fabris pittore 1802-1859. Figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, Belluno, Provincia, 2004, pp. 59-71.
- CICOGNA 2008 = P. PASINI (ed.), *Diario veneto politico di E.A. Cicogna*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008.
- FAPANNI 1887-1889 = F. FAPANNI, *Elenco dei Musei, delle Pinacoteche e delle varie Collezioni pubbliche e private, che un tempo esistettero, e che esistono oggidì in Venezia e nella sua Provincia; con brevi cenni su ogni raccolta, sui collettori e sugli scrittori, che l'hanno illustrata. Musei, Pinacoteche e Collezioni di Famiglie private*, 1887-1889, BNM, Cod. It, VII. 2399 (= 10479).
- FAVRETTO 1989 = I. FAVRETTO, *Collezioni di antichità e cultura antiquaria a Venezia e nel Veneto al tempo della dominazione austriaca*, in S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp. 326-332.
- FORTIS 1849 = L. FORTIS, *Arringa per Francesco Zanotto*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1849.
- GINSBORG 1976 = P. GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-1849*, Torino, Einaudi, 2007 (1976).
- GRANSINIGH 2004 = V. GRANSINIGH, *Artisti friulani a Venezia nell'Ottocento: appunti per una storia del rapporto centro/periferia in area veneta*, in G. BERGAMINI (a cura di), *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 123-139.
- HASKELL 1967 = F. HASKELL, *Tiepolo e gli artisti del secolo XIX*, in V. BRANCA (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 481-497.
- IEVOLELLA 2005 = L. IEVOLELLA, *Due vedute veronesi di Giovan Battista Cimaroli nella collezione veneziana di Valentino Benfatto*, «Verona illustrata», 18, 2005, pp. 101-110.
- IEVOLELLA 2008 = L. IEVOLELLA, *Il collezionismo nel Veneto negli anni di Giuseppe Riva*, in G. ERICANI, F. MILOZZI (a cura di), *Il piacere del collezionista: dipinti e disegni della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano del Grappa, Comune, 2008, pp. 63-80.
- KNOX 1978 = G. KNOX, *The camerino of Francesco Corner*, «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 79-84.
- KRELLIG 2009 = H. KRELLIG, *Francesco e Bonomo Algarotti*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 239-241.
- LECOMTE 1844 = G. LECOMTE, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco, sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, G. Cecchini e comp. editori, 1844.
- LEVI 1996 = D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni suoi corrispondenti veneti e friulani*, in F. CAGLIATI, M. FILETTI MAZZA, U. PARRINI (a cura di), *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, «Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte», 6, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1996, pp. 249-267.
- LEVI 1998 = D. LEVI, *La fortuna critica di Tiepolo alla fine del Settecento*, in L. PUPPI (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Padova, Il Poligrafo, 1998, 1, pp. 453-458.
- MARINELLI 2001 = S. MARINELLI, *Jacopo Tintoretto negli elogi accademici del primo Ottocento*, in C. FURLAN, M. GATTONI D'ARCANO (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa fra Sette e Ottocento*, Udine, Università degli Studi di Udine, 2001, pp. 187-191.
- MAZZOCCA 1998 = F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1998.
- MÜNDLER 1985 = J. ANDERSON, C. TOGNERI DOWD (a cura di), *The travel diaries of Otto Mündler 1855-1858*, Leeds, printed for the Walpole Society by W.S. Maney & Son, 1985.
- NANI MOCENIGO 1891 = F. NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del secolo XIX. Notizie ed appunti, volume unico*, Venezia, Stab. Tip. Dell'Emporio, 1891.
- PERRY 1982 = M. PERRY, *Antonio Sanquirico, art merchant of Venice*, «Labyrinthos», 1/2, 1982, pp. 67-111.
- PIZZAMIGLIO 2002 = G. PIZZAMIGLIO, *Letterati, poeti, narratori, pubblico nella Venezia dell'Ottocento*, in M. ISNENGI, S. WOOLF (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, II, pp. 989-1018.
- POMIAN 1989 = K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

- QUADRI 1824 = A. QUADRI, *Otto giorni a Venezia, II edizione italiana ampliata e riveduta dall'autore*, Venezia, presso il tipografo Giuseppe Molinari, 1824.
- QUADRI 1842 = A. QUADRI, *Otto giorni a Venezia, ottava edizione dell'opera e quinta italiana, ampliata, riveduta e corretta dall'autore con alcuni cenni sui murazzi, sulla diga di Malamocco, sulla strada di ferro e sul livello del mare*, Venezia, tipografia armena di S. Lazzaro, 1842, I.
- RIDOLFI 1648 = *Le meraviglie dell'arte*, Berlino, G. Grote, 1914-1924 (1648).
- RIGOBON 1950 = P. RIGOBON, *Gli eletti alle assemblee veneziane del 1848-1849*, Venezia, a cura del Comitato regionale veneto per la celebrazione centenaria del 1848-49, 1950.
- SAND 2003 = C. SAND, *Paoletti Antonio*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, II, pp. 282-283.
- SCIOLLA 2001 = G.C. SCIOLLA, *La Guida di Udine di Fabio di Maniago e il genere periegetico tra Sette e Ottocento nell'Italia settentrionale*, in C. FURLAN, M. GATTONI D'ARCANO (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Udine, Università degli studi di Udine, 2001, pp. 221-227.
- SHAPLEY 1979 = F.R. SHAPLEY, *Catalogue of the Italian paintings*, Washington, National Gallery of art, 1979.
- SORANZO 1885 = G. SORANZO, *Bibliografia Veneziana in aggiunta e continuazione del «Saggio» di E.A. Cicogna*, Bologna, Forni, 1968 (1885).
- STRINGA 2003 = N. STRINGA, *Barbini Michelangelo*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, II, p. 638.
- VOLPETTI 2010/2011 = E. VOLPETTI, *La collezione di Gasparo Craglietto a Venezia nell'Ottocento*, tesi di laurea, Università di Udine, 2010/2011.
- WHITELEY 2005 = L. WHITELEY, *The language of sale catalogues, 1750-1820*, in M. PRETI-HAMARD, P. SÈNÉCHAL (a cura di), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2005, pp. 35-45.
- WHITELEY 2006 = L. WHITELEY, *The language of sale catalogues: Italian art and nineteenth-century England*, in O. BONFAIT, P. COSTAMAGNÀ, M. PRETI-HAMARD (a cura di), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800. Prédecesseurs modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Ajaccio, Musée Fesch, 2005, pp. 241-249.
- ZANOTTO 1837 = F. ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Antonelli, 1837.
- ZANOTTO 1847a = F. ZANOTTO, *Gallerie, Pinacoteche, Raccolte di oggetti d'arte*, in *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Antonelli, 1847, II, pp. 467-482.
- ZANOTTO 1847b = F. ZANOTTO, *Pinacoteca Barbini Breganze*, Venezia, Gaspari, 1847.
- ZANOTTO 1850 = F. ZANOTTO, *Pinacothèque Barbini-Breganze*, Venezia, Gaspari, 1850.
- ZANOTTO 1852 = F. ZANOTTO, *Tre classici dipinti posseduti dal Museo Sanquirico di Venezia*, Venezia, tipogr. Perini, 1852.
- ZANOTTO 1856a = F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia, G. Brizeghel, 1856.
- ZANOTTO 1856b = F. ZANOTTO, *Pinacoteca di Valentino Benfatto veneziano, descritta ed illustrata da Francesco Zanotto*, Venezia, G. Grimaldi, 1856.
- ZANOTTO 1858 = F. ZANOTTO, *Quadri scelti posseduti da Clemente Bordato posti in vendita nella sua casa in campo San Zaccaria in Venezia*, Venezia, G. Grimaldi, 1858.
- ZANOTTO 1861 = F. ZANOTTO, *Raccolta di quadri classici posseduta da Gio. Persico e da Vincenza de Garriera in Venezia*, Venezia, G. Andreola, 1861.
- ZANOTTO 1863 = F. ZANOTTO, *Raccolta di quadri scelti di Carlo Berra, dichiarata con note illustrative da Francesco Zanotto*, Venezia, G. Grimaldi, 1863.
- ZORZI 1984 = A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa, 1984.