

Il Breviario Grimani e le sue riproduzioni fotografiche nell'Ottocento

Sara Filippin
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract In the first half of the 1860s two photographic campaigns were conducted on the Grimani Breviary (Venice, Marciana Library): the first one by Antonio Perini, who in 1862 published the photographs of 110 miniatures among the most relevant of the manuscript; the second was realised around 1864 by initiative of the French publisher Léon Curmer, who aimed at publishing thirty-six chromolithographs taken from the same miniatures. Since then the Breviary was no longer photographed. On the basis of archival documents and the analysis of some copies of those reproductions, the paper shows that the negatives obtained by Perini were employed for further editions of the images in 1878, 1880-1881, 1903 and 1906.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La produzione del *Fac-simile*. – 3 Il *Fac-simile* all'Esposizione Universale di Londra del 1862. – 4 Antonio Perini, *Al Lettore*. – 5 La diffusione del *Fac-simile*. – 6 Uno sguardo al *Fac-simile*. – 7 Altre riproduzioni del Breviario Grimani. – 8 Intersezioni editoriali: da Perini ad Ongania.

Keywords Grimani Breviary. Antonio Perini. Léon Curmer. Ferdinando Ongania. Photographs of manuscripts.

1 Introduzione

Il Breviario Grimani, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia,¹ è un manoscritto miniato di produzione fiamminga composto tra la fine del XV e i primi due decenni del XVI (Mazzucchi 2009, p. 9), e nel 1520 documentato in possesso del cardinale Domenico Grimani (1461-1523). È provvisto di una rilegatura in velluto cremisi arricchita da una cornice con motivi decorativi, due cartigli e due medaglioni contenenti le effigi del cardinale Domenico Grimani nel piatto anteriore, ed Antonio Grimani, padre di Domenico, in quello posteriore, il tutto in argento dorato.

Pervenuto alla Serenissima per lascito testamentario alla morte di Domenico, rimase in mano agli eredi fino al 1592, quando fu affidato prima alla Biblioteca di San Marco, e successivamente fatto confluire nel tesoro della Basilica patriarcale. Nel novembre del 1801² fu retrocesso alla

Marciana, dove ancora oggi costituisce uno dei cimeli più ragguardevoli.

Il pregio che gli viene unanimemente riconosciuto risiede nell'elevato numero di figurazioni a piena pagina, nella varietà di temi che alternano soggetti religiosi e laici, e motivi floreali e animalistici, nel naturalismo evidente in molte delle scene, nella preziosità esecutiva e stilistica non solo nelle figurazioni maggiori ma anche nelle parti decorative. Il manoscritto è uno dei più pregiati tra quelli oggi esistenti – «arguably the greatest work in the history of Flemish manuscript illumination» (Kren, McKendrick 2003, p. 420) – pregio che lo vede diretto rivale del noto *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65; cfr. Mazzucchi 2009, p. 9). Nel tesoro della basilica esso visse per due secoli sconosciuto ai più (cfr. Coggiola 1908, p. 33), mostrato solo in rare occasioni a personalità di rango e a regnanti (cfr. Zanotto 1862a, p. I; Coggiola 1908, pp. 33 e 41-42), e anche dopo il suo trasferimento alla Marciana fu per qualche tempo trascurato da studiosi quali Lecomte, Séroux d'Agincourt e Rio che nelle rispettive opere storiche non ne trattarono, o ne accennarono con informazioni non di prima mano (cfr. Zanotto 1862a, p. XI-XIII).

Biblioteca. La consegna fu però materialmente eseguita solo il 23 novembre 1801. Cfr. Coggiola 1908, pp. 34-41 e Ferrari 1970, pp. 297-298, docc. 23 e 24.

1 Mss. Cod. Lat. I, 99 (= 2138). Sul manoscritto cfr. soprattutto Coggiola 1908, Ferrari 1970 e Mazzucchi 2009. Ai due ultimi testi rimando anche per la bibliografia, segnalata rispettivamente a pp. 45-50 e pp. 38-39.

2 Francesco Zanotto (1862a, pp. X-XI), e altri dopo di lui, ritenevano che il trasferimento del Breviario alla Marciana fosse avvenuto nel 1797, sulla base di un decreto della municipalità del 4 ottobre di quell'anno che lo destinava alla

Attorno alla metà dell'Ottocento, nel vigore degli studi storici e con la riscoperta dei primitivi - in letteratura come nell'arte -, in presenza di un diffuso e vivace interesse collezionistico per la produzione grafica e manoscritta animato dalla consistente presenza sul mercato di materiale antico proveniente dalle disciolte corporazioni religiose, e dopo la pubblicazione di qualche scritto a carattere storiografico (cfr. Morelli 1800, pp. 77-78 e 226-229; Cicogna 1824, pp. 189-191; Reichhart 1852; Harzen 1858), la notorietà del Breviario si diffuse anche in ambito non specialistico, come attestano le segnalazioni nelle guide turistiche di Venezia che, dalla fine degli anni '40, lo ricordano come oggetto meritevole di interesse nel percorso di visita di Palazzo Ducale, dove la Biblioteca di San Marco era ospitata dal 1812.³ Il

3 Scorrendo alcune guide turistiche della città pubblicate nel quinto e sesto decennio dell'Ottocento, appare evidente l'interesse che si andava coagulando attorno al Breviario. Nel suo *Fiore di Venezia* (1839), Ermolao Paoletti, soffermandosi sulla Biblioteca Marciana, parlò solo di «gran tesoro di preziosi libri» (p. 80), non citando in particolare nessuna opera, ma nel decennio successivo, Giannantonio Moschini, nel ricordare il pregio di quei materiali, nominò il «famoso breviario Grimani» (1847, p. 22), visibile rivolgendosi al bibliotecario. Una sintetica citazione del manoscritto, assieme ad altri codici, si trova in Selvatico, Lazari (1852, p. 56), ma con l'assegnazione del doppio asterisco, ad indicarne la grande rilevanza. Nel 1856 Francesco Zanotto si soffermò più diffusamente sul Breviario e sulla sua preziosità: «Breviario del cardinale Domenico Grimani - miniato da *Giovanni Hemling, Gherardo Van der Meire, Liviano da Anversa* e da altri del secolo XV, con coperta d'argento dorato, e sopraccoperta di velluto cremesino ornata di argento e fornita di due medaglie d'oro sprimenti le immagini del donatore e del padre di lui, Antonio doge» (p. 132). Quello stesso anno, anche il famoso *Handbook for Travellers* del Murray aveva ormai acquisito il Breviario tra le opere segnalate. Dalla sala di lettura della Biblioteca «the door leading to the librarian's apartments, where are preserved the MS. treasures (upwards of 10,000) of this celebrated collection, amongst which may be mentioned the magnificent Grimani breviary with more than 100 splendid miniatures by Hemling, Vander Mere, &c. of the 16th centy.; it was purchased by Doge [sic] Grimani in the 16th centy. for 500 zequins, and is one of the finest works of art of the kind in the world» (Anon. 1856, p. 325). Alla fine del decennio, nel resoconto di un suo viaggio in Italia, Adolphe Lance si soffermò sulla cortesia di Giuseppe Valentinelli e aggiunse: «Quand vous irez à Venise, mon cher confrère, n'oubliez pas de vous munir, comme j'avais fait moi-même, d'une bonne lettre de recommandation pour le savant bibliothécaire de Saint-Marc, M. l'abbé Valentinelli» (1859, p. 194). Valentinelli stesso avrebbe illustrato con grande disponibilità le opere custodite nella sua stanza «et vous pourrez contempler à votre aise le plus précieux manuscrits de cette riche collection. Je signale notamment à votre future attention un Évangélaire grec du IX^e siècle; un Psautier du X^e, enrichi de belles miniatures; un Missel français du XII^e, et, par-dessus tout, le Bréviaire du cardinal Dominique Grimani, splendidement illustré par Hemling» (pp. 194-195). Negli anni '50 dell'Ottocento quindi, l'antico codice era ormai molto noto. Sorprendentemente, esso non venne invece nominato in *Venezia e le sue lagune*, testo predisposto in occasione del

numero di studiosi e semplici estimatori interessati a prenderne visione crebbe allora considerevolmente.

Nel 1862, il fotografo veneziano Antonio Perini⁴ pubblicò la riproduzione fotografica delle 110 miniature a piena pagina e quelle dei piatti anteriore e posteriore, col titolo *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di S. Marco*. Alle fotografie volle associare un testo a commento delle singole tavole, che fu predisposto da Francesco Zanotto⁵ assieme ad uno studio storico-critico sul manoscritto. I testi furono tradotti in francese da Louis de Mas Latrie⁶ e ne fu approntata un'edizione bilingue.⁷ L'opera venne presentata all'Esposizione Universale di Londra di quell'anno,⁸ dove ottenne

IX Congresso degli scienziati italiani che si tenne nel 1847 a Venezia dove sono invece citati parecchi altri manoscritti conservati alla Marciana, compreso il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* che Antonio Perini riprodusse nel 1878 (cfr. Correr et al. 1847, vol. 2, t. 1, p. 438).

4 Su Antonio Perini (Chioggia, 29 marzo 1830-Treviso, 22 agosto 1879) cfr. soprattutto Becchetti 1978, p. 124; Prandi 1979, pp. 171-172; Zannier 1986a, pp. 183-184; 1986b, p. 20; Costantini 1986, p. 33; Vanzella 2008, pp. 138-139; Paoli 2013, pp. 1059-1060. In relazione ai dati anagrafici del fotografo qui pubblicati, che correggono quanto noto in bibliografia, cfr. Archivio Storico Comunale di Venezia, Scheda famiglia Perini Antonio; Rubrica generale della popolazione 1857, vol. 79; Registro della popolazione 1870 PASE-PERN, n. 195. Cfr. anche Ufficio di Stato civile Comune di Treviso, Atti di morte (1879), n. 307. Perini, originario della parrocchia di San Giacomo Apostolo di Chioggia (e non di Treviso come fino ad ora ritenuto), si trasferì a Venezia con la famiglia nel 1844-45. Nessuno dei documenti anagrafici a lui riferiti riporta il nome 'Fortunato' con cui viene diffusamente indicato in letteratura, certo in ragione di un caso di omonimia, e che qui è stato ommesso.

5 Su Francesco Zanotto (1794-1863) cfr. Collavin 2012.

6 Louis de Mas Latrie (1815-1897) fu storico e archeologo, archivista paleografo, segretario tesoriere dell'École des Chartes e suo direttore agli studi, capo della sezione legislativa e giudiziaria degli archivi nazionali di Parigi, membro dell'Institut, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Cfr. Perini 1862a, n.p.; Vapereau 1893, p. 1069; Bibliothèque nationale de France, scheda d'autorità Louis de Mas Latrie.

7 Dice Perini nell'indirizzo al lettore: «E perché fosse l'opera valutata convenientemente dall'Europa universa, divisava di farla volgere nella ovunque diffusa lingua della Senna gentile, ed ebbi a grande ventura che, mosso dalla singolarità della impresa, mi si offeriva di sobbarcarsi a tanta fatica, e con quella benignità tutta propria degli uomini dotti e cortesi il signor L. DE MAS LATRIE, notissimo per opere originali laudatissime; di che debbo rendere a lui pubbliche dimostrazioni di grato animo» (1862a, n.p.).

8 La *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* fu aperta al pubblico dal 1 maggio al 1 novembre 1862 (cfr. Timbs 1863, pp. 58 e 341). Il *Fac-simile* fu esposto anche alla mostra della London Photographic Society del 1864 (cfr. *Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865*) e alle esposi-

un buon successo. Per essa il fotografo chiese la tutela della proprietà intellettuale, e per assicurare l'originalità delle singole sue copie prevede anche di firmarne i volumi.

L'edizione periniana, pur non integrale, fu a tutti gli effetti la prima pubblicazione del Breviario, e un momento importante per la sua conoscenza e fortuna critica. Molti da allora lo studiarono, ed esso fu riprodotto altre volte, integralmente o in singole tavole, fino all'ultimo prezioso facsimile realizzato dall'editrice Salerno nel 2009, che ha a sua volta guadagnato l'onore di un'esposizione nel 2014.⁹ In ragione dei mezzi tecnici disponibili allora ed ora, il *Fac-simile* di Perini è naturalmente molto diverso dall'ultimo dell'editrice Salerno, che riproduce il contenuto e l'aspetto fisico del manoscritto, regalando una sorta di esemplare gemello nato cinque secoli dopo l'originale, e da esso distinguibile solo per i segni del tempo che inevitabilmente caratterizzano l'originale grimaniano. Ciò evidenzia la netta oscillazione che il concetto stesso di 'facsimile', e il suo uso (o abuso), hanno subito nel tempo, dando la misura del diverso contenuto semantico assegnato al termine e forse anche del rigore col quale esso nel tempo fu impiegato.¹⁰ Se noi oggi attribuiamo questa definizione all'ultima edizione, non saremmo più disposti a fare altrettanto con quella di Perini: il quale, tuttavia, intese imitare al meglio l'antico codice, riproducendo anche, in galvanoplastica,¹¹ le decorazioni della rilegatura.

zioni universali di Dublino del 1865 (cfr. Hind [1866]), Parigi del 1867 e Vienna del 1873 (cfr. Becchetti 1978, p. 124).

9 Si tratta della mostra *Kirchenfürsten, Kunstmäzene, Kodizes - Ein Gleichklang der Ideen von Herrschern in der Renaissance*, tenuta alla Martinus-Bibliothek di Mainz, dal 25 marzo al 25 aprile 2014, durante la quale è stato esposto anche il facsimile dell'altrettanto pregiato Glockendon-Gebetbuchs des Mainzer Kardinals Albrecht von Brandenburg, http://dcms.bistummainz.de/bm/dcms/sites/pfarreien/dekannat-wetterau-west/pvpgww/pg_rock/gambach/aktuell/nachrichten.html?f_action=show&f_newsitem_id=41122 (2016-02-07).

10 Già nel 1943, Frank Weitenkampf (1866-1962), per molti anni curatore della sezione grafica e responsabile dell'Art Department alla New York Public Library, poneva il problema del significato da assegnare al termine 'facsimile' portando una lunga serie di esempi realizzati con varie tecniche, ed esortando ad un'analisi approfondita dei risultati ottenuti e all'attenzione necessaria nella valutazione di quanto l'editoria offriva sotto tale veste (cfr. Weitenkampf 1943). Sulle problematiche relative alla produzione di facsimili di antichi manoscritti cfr. anche Faraggiana di Sarzana 2006, Doukarakidou 2012 e McKittrick 2013, soprattutto pp. 72-138.

11 Si tratta di un procedimento a base elettrolitica sviluppato all'inizio del XIX sec. per proteggere i metalli soggetti ad ossidazione attraverso l'applicazione di uno strato di metallo inalterabile superficiale. Venne poi usato, come nel caso in fattispecie, per la produzione di 'matrici' per ripro-

La pubblicazione di Perini fu il frutto di una delle prime imprese fotografiche di ampio respiro documentate a Venezia in relazione ai beni artistici cittadini,¹² si pone su un piano di rilievo anche in ambito internazionale, e costituisce una tappa fondamentale non solo nella conoscenza del Breviario, ma anche della storia della fotografia veneziana, e della vicenda stessa della riproduzione dei beni artistici.¹³ Rappresenta un caso di studio

durre oggetti tridimensionali e a rilievo. Tra i manuali ottocenteschi sulla materia segnalò Smée 1843; Hammann 1857; Geymet, Alker 1882.

12 Le opere d'arte cittadine erano da tempo all'attenzione dei fotografi locali, e di Perini soprattutto, uno dei primi ad impegnarsi in questo settore d'attività allora in via di espansione, ma le imprese di ampio respiro documentate in quegli anni sono poche. Allo stato degli studi, prima del lavoro sul Breviario Grimani, si può citare solo la campagna fotografica condotta dai Fratelli Alinari di Firenze (1858) per la riproduzione dei disegni del *Libretto degli schizzi*, allora conservato all'Accademia di Belle Arti e ritenuto autografo di Raffaello, finalizzata alla realizzazione del 'Raphael Project' promosso dal principe Albert d'Inghilterra. Il progetto intendeva raccogliere tutte le riproduzioni disponibili sul mercato, delle opere del pittore urbinato e dei suoi maestri e seguaci, allo scopo di predisporre strumenti idonei alla ricostruzione della storia dell'arte legata alla sua figura. La bibliografia sull'argomento è vasta. Si vedano almeno Anon. 1859a, p. 90; Weigel 1859; Becker, Ruland 1863; Ruland 1876; Conti 1977; Spalletti 1979, p. 462; Montagu 1986; 1995; Dimond 1987; Hamber 1989, 1996, pp. 219-223; Peters 2011, 2013. L'impresa degli Alinari fu seguita nel 1864 da altra analoga, ma più vasta, campagna fotografica dello stesso Perini sui disegni dell'Accademia che mostra chiaramente gli influssi dell'iniziativa della casa regnante inglese e segnala il diffondersi presso un ampio pubblico dell'interesse per disegni e schizzi dei grandi maestri del passato (cfr. Perini 1865a).

13 Il contributo che la fotografia era in grado di prestare alla conoscenza e allo studio dei manoscritti fu subito chiaro alla mente di alcuni studiosi, sia in relazione alla possibilità di ottenerne facilmente, e diffonderne, le riproduzioni, sia per la garanzia di 'fedeltà' che essa offriva. Se ne sostenne anche l'importanza per rendere leggibili testi sbiaditi, e si giunse, qualche decennio dopo, al suo impiego nella lettura dei palinsesti (cfr. Faraggiana di Sarzana 2006). Fin dagli anni '50 dell'Ottocento è nota una variegata attività riproduttiva di interi codici e di loro singole carte o dettagli. Alla metà degli anni '40 dell'Ottocento, l'antiquario e bibliofilo sir Thomas Phillipps (1780-1862) ebbe contatti con William Henry Fox Talbot (1800-1877) in relazione alla possibilità di impiegare il calotipo nella riproduzione di antichi codici (cfr. Hamber 1996, pp. 217-218). Nel 1855, in Francia, fu avanzata la proposta - avveniristica - di realizzare un catalogo dei manoscritti della Bibliothèque Impériale, facendone fotografare le prime pagine (cfr. L[acan] 1856a). Negli anni immediatamente seguenti, lo storico dell'arte bizantina Pierre de Sevastianoff raccolse migliaia di fotografie di rari scritti orientali, molti dei quali provenienti dal monte Athos (Paul Meyer la definì «riche collection»; 1866, p. 313), e più volte ne offrì esemplari alla Société Française de Photographie (cfr. Anon. 1858, p. 4; 1859b, p. 153; 1861, pp. 2-3). A Londra, alcune iniziative videro impegnato il fotografo Camille Silvy (1834-1910) fin dal suo arrivo nella capitale britannica, nel 1859, e nei decenni successivi furono riprodotti alcuni rari manoscritti

di sicuro interesse per verificare le modalità con cui, nei decenni immediatamente seguenti alla sua nascita, la fotografia si apprestò a guardare alle opere d'arte, in diretta concorrenza con i tradizionali mezzi grafici di traduzione: anche in rapporto al mondo della fruizione, dell'editoria, e al modificarsi nel tempo delle abitudini visive.

Questo testo ricostruisce i momenti principali della produzione e prima diffusione del *Fac-simile*, soffermandosi ad analizzare alcuni aspetti tecnici delle fotografie che lo compongono, e rapportando i risultati ottenuti dal fotografo con altre edizioni successive del Breviario.¹⁴

2 La produzione del *Fac-simile*

A quanto afferma il fotografo nell'indirizzo al lettore premesso all'edizione, la sollecitazione a condurre l'«ardua e gelosa» (Perini 1861a) impresa gli provenne da un incarico di parte governativa - da situarsi nel 1858¹⁵ - per la riproduzione di alcune delle miniature del Breviario che stimolò in lui il desiderio di proseguire oltre nel lavoro, fotografando l'intero corpus delle miniature maggiori (Perini 1862a). Egli allora chiese, ed ottenne, il consenso dall'autorità superiore alla loro pubblicazione in nome proprio, e la disponibilità dei preposti della Biblioteca Marciana a collaborare all'impresa, a motivo della funzione di tutela dell'originale che le riproduzioni

(cfr. Hamber 1995, pp. 104-105; 1996, pp. 35-102 e 217-230). La fotografia era allora molto attiva anche nel settore della riproduzione di disegni ed incisioni, e l'editoria fotografica aveva già pubblicato importanti raccolte d'immagini 'in facsimile', come la *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi*, di Benjamin Delessert (1853-1855), e le due realizzate dai fratelli Louis-Auguste e Auguste-Rosalie Bisson, *L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc* (1853-1858) e *Œuvre d'Albert Dürer* (1854-1861). Su questi temi cfr. anche Aubenas 2010.

14 I documenti d'archivio sui quali è elaborato questo testo sono conservati in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi storici, 1861 e 1876; Venezia, Accademia di Belle Arti, Fondo storico, Atti 1860-1878, b. 178, fasc. Esposizione di Londra del 1862; Venezia, Archivio di Stato, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti 1857-1861, b. 751, fasc. 16. 20/5, e serie Atti 1862-1866, b. 1546, fasc. 39. 15/1; Venezia, Archivio di Stato, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, b. 591 (1862-1866), fasc. 11. 6/4; Venezia, Archivio di Stato, Camera di commercio, industria, artigianato, agricoltura, primo deposito, b. 335 (1861), b. 348 (1862) e b. 359 (1863), tutti in fasc. III. Concorsi; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario.

15 Giorgio Emanuele Ferrari (1970, p. 11) data l'inizio delle riprese al 1858, riferendosi probabilmente alle fotografie realizzate da Perini per incarico governativo, ma gran parte del lavoro fu evidentemente espletato nel 1861.

avrebbero garantito: almeno per alcuni aspetti, le fotografie avrebbero surrogato il manoscritto e arginato il desiderio di vederlo, se non altro in una parte dei curiosi.¹⁶ L'introduzione storico-critica di Francesco Zanotto, e il commento alle singole miniature riprodotte che ne metteva in luce il pregio stilistico e gli aspetti narrativi, si rivelavano poi opportuni sia in considerazione della conoscenza del prezioso originale, che anche per accompagnare e valorizzare l'opera del fotografo.

In una lettera del novembre 1861, indirizzata alla Biblioteca Marciana al termine delle riprese (*infra*, Documenti, 1), Perini fornì alcune informazioni per noi oggi interessanti: vi si apprende che egli si servì «di congegno apposito ond'evitare il contatto delle mani», che usò «processi chimici pronti onde esporlo [il Breviario] il meno possibile alla luce», e infine che il tempo di ripresa fu «di circa 10 minuti per pagina, ben inteso all'ombra» (Perini 1861a). Contestualmente chiese anche che, «quantunque dal canto mio abbia la coscienza di aver corrisposto pienamente alle giuste esigenze e condizioni impostemi dai Signori Preposti a piena garanzia del prezioso documento d'arte», si procedesse ad un «esame scrupoloso di ciascuna carta di esso Breviario a convinzione che nulla ha sofferto» (1861a).

La verifica richiesta fu condotta, verbalizzata e sottoscritta dal bibliotecario Giuseppe Valentini, dal Vice bibliotecario Giovanni Veludo, dal coadiutore Giambattista Lorenzi e da Spiridione Stella che materialmente seguì, momento per momento, l'esecuzione del lavoro, i quali attestarono che il prezioso originale «non fu minimamente danneggiato per l'uso fattone dal fotografo Sig.^r Antonio Perini» (1861a).

Non è noto a quale «congegno» Perini si riferisse nella sua comunicazione, ma si può imma-

16 Scrive Perini nell'indirizzo al lettore: «Pertanto, manifestata sommessamente la mia brama agli benemeriti preposti di quella biblioteca ne ottenni la permissione; mossi principalmente dal fatto, che, una volta fossero tutte quelle stupende e variate composizioni rese pubbliche, si otterrebbero due fini utilissimi; il primo, cioè, che verrebbero a luce tanti esemplari vevolevoli ad avvantaggiare maravigliosamente lo studio delle Arti belle; ed il secondo, che sarebbe tolto per tal modo, occasione a non pochi curiosi di accorrere alla Marciana, onde vedere ed ammirare tanta bellezza; massime adesso che la celebrità di questo volume si è per ogni dove diffusa: la qual cosa non è chi non vegga quanto sarebbe tornata a pregiudizio di quel prezioso cimelio, che per non altro modo è venuto incolume sino a noi, se non per la soverchia gelosia con cui fu guardato mai sempre dai nostri maggiori» (Perini 1862a, n.p.). In realtà, pare che, più che contenere l'accesso al manoscritto, il *Fac-simile* abbia sollecitato l'attenzione di molti verso quelle miniature la cui preziosità, di fronte alle fotografie, era facilmente prefigurabile.

ginare che esso avesse lo scopo di mantenere i fogli pergamenacei ben perpendicolari all'obiettivo fotografico, consentendone la riproduzione corretta, ed evitando nel contempo tensioni sulla legatura e il contatto con le mani.¹⁷

Il riferimento ai «processi chimici pronti», punto nodale in quei decenni nel rapporto tra fotografia e opere d'arte, merita qualche notazione.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 dell'Ottocento, il procedimento di ripresa al collodio¹⁸ era ormai molto diffuso e aveva gradualmente rimpiazzato i vecchi negativi cartacei,¹⁹ sostituendosi infine alle lastre all'albumina;²⁰ esso infatti consentiva di abbreviare i tempi di ripresa, conservando alle immagini leggibilità e dettaglio molto elevati. Aveva però lo svantaggio - decisivo nel caso di riprese di collezioni artistiche - di poter essere impiegato solo a lastra umida, e ciò coinvolgeva la necessità che l'intero processo produttivo - sensibilizzazione della lastra, ripresa, sviluppo del negativo - si svolgesse entro brevissimo tempo, prima che l'etere di cui era costituita la sostanza colloide in cui erano sospesi i sali d'argento, evaporasse, rendendo inutilizzabile il negativo. Ciò esigeva l'approntamento di un gabinetto oscuro nello stesso luogo di svolgimento delle riprese: necessità logisticamente fastidiosa, e al limite rischiosa, che creava comprensibili apprensioni nei responsabili delle raccolte, e che fu motivo in qualche caso di dinieghi alle riprese. Al problema lavorarono in molti, e molte furono le soluzioni proposte,²¹ tra le quali particolare diffusione sembra aver avuto il procedimento 'a secco' pubblicato nel 1855 da Jean-Marie Taupenot, detto anche al collodio al-

buminato.²² L'ingresso della nuova lastra negativa in ambito professionale fu comunque graduale, e i fotografi italiani continuarono per un certo tempo a servirsi dei metodi a loro ben noti, tra i quali i negativi su *papier ciré* e su lastra albuminata (cfr. L[acan] 1855b; Lacan 1856c; [Sutton] 1856). A Venezia, il collodio secco penetrò negli ultimi anni '50 dell'Ottocento; il suo uso da parte di Perini è documentato nel 1860,²³ ed egli lo impiegò anche nel caso in esame.²⁴ Quale dei metodi secchi fino ad allora proposti egli abbia adottato, non è noto. Si può ipotizzare che si sia servito proprio del metodo Taupenot, quello che tra tutti sembra aver avuto maggior diffusione, prevedeva l'uso dell'albumina che Perini ben conosceva, ed aveva dato prova di ottimi risultati nella resa delle immagini: aspetto, questo, di assoluta importanza nel caso del Breviario.

3 Il *Fac-simile* all'Esposizione Universale di Londra del 1862

Momento importante nella vita del *Fac-simile* fu la sua presentazione all'Esposizione Universale di Londra del 1862, di cui è utile richiamare brevemente alcuni momenti organizzativi.

Per predisporre e curare la presenza austriaca nella capitale britannica, fu costituito un Comitato Centrale a Vienna e Comitati locali presso le delegazioni provinciali, oltre a due ulteriori comitati regionali di coordinamento, che facevano capo all'Accademia di Venezia (Comitato Ve-

17 Léon Curmer (1865, p. 7) afferma che tale problematica era all'epoca risolvibile in modo semplice, e alla portata di fotografi anche poco esperti.

18 Il procedimento negativo al collodio (soluzione di nitrocellulosa in alcool e etere) fu pubblicato nel 1851 da Frederick Scott Archer (1813-1857).

19 La carta opportunamente trattata costituì il primo supporto negativo in fotografia, e il suo uso fu molto ampio negli anni '50 dell'Ottocento, in varianti diverse, tutte capaci di dare risultati di ottima qualità.

20 Il procedimento di ripresa su lastra albuminata fu messo a punto nel 1847-1848 da Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), ed ebbe ampia diffusione prima di essere gradualmente sostituito dal procedimento al collodio.

21 Per cogliere l'impegno profuso nella soluzione del problema, basta scorrere le annate delle riviste di settore che, ancora all'inizio del settimo decennio dell'Ottocento, accoglievano contributi di provenienza varia in tema di collodio secco, tutti tesi a proporre varianti nelle sostanze o nelle procedure, allo scopo di renderne l'uso più agile e professionalmente affidabile.

22 Il procedimento ideato da Jean-Marie Taupenot (1822-1856) fu presentato per la prima volta all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, dove fu molto apprezzato per l'ottima qualità delle immagini, analoga a quella ottenibile col collodio umido. Sul collodio secco e sulla diffusione del metodo Taupenot cfr. Bayle-Mouillard 1855; [Lacan] 1855a; Lacan 1856b, pp. 111-113; Gunthert 1999, soprattutto pp. 190-245; Scaramella 1999, pp. 82-84.

23 L'uso del collodio secco da parte di Antonio Perini si rileva dai documenti concernenti la richiesta da parte del pittore e disegnatore viennese Albert von Camesina (1806-1881) di riprodurre la Pala d'Oro della Basilica di San Marco, su cui cfr. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti 1860-1878, IX. Oggetti d'arte, b. 96, fasc. *Fac-simile della pala d'oro della basilica di San Marco*, e Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5. Su Albert von Camesina cfr. Anon. 1997, 1999; Deutsche Digitale Bibliothek, scheda d'autorità Albert Camesina. Sulla diffusione a Venezia del collodio secco cfr. Filippin 2015, soprattutto p. 16.

24 Ciò si rileva dai dati della partecipazione di Perini alla mostra della London Photographic Society del 1864, dove espose il suo *Fac-simile* indicandone il procedimento di ripresa. Cfr. *Photographic Exhibitions in Britain*.

neto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862) e alla Camera di Commercio (Comitato filiale per l'esposizione di Londra a Venezia). Compito di tali due ultime strutture era non solo di coordinare gli aspetti organizzativi della manifestazione, ma anche di verificare l'ammissibilità degli oggetti da esporre, che dovevano essere di qualità tale da far ben figurare l'impero nel consesso delle nazioni più avanzate.

Dopo la notifica ufficiale dell'evento, diffusa con un bando il 3 giugno 1861,²⁵ la costituzione del Comitato Veneto di belle arti, inizialmente non previsto, andò a rilento, e solo il 19 novembre esso poté dirsi a tutti gli effetti operativo.²⁶

Il 3 dicembre, poco più di due settimane dopo aver completato le riprese, Antonio Perini chiese a tale Comitato di essere ammesso a partecipare all'esposizione londinese con il suo *Fac-simile* del Breviario Grimani «legato nel pari *Fac-simile* delle coperte originali» nonché con il «*Fac-simile* delle insigni pergamene commesse dall'Eccelso Ministero» e la «riproduzione, in grande scala, delle prospettive e dei dipinti che si ammirano in questa nostra patria» (*infra*, Documenti, 2).²⁷ Af-

fermò di essere stato «eccitato [a tale decisione] da parecchi alti personaggi, e forestieri, massime inglesi» (Perini 1861b). Contestualmente, offrì la possibilità di visionare alcuni saggi del lavoro fino ad allora realizzato, che Francesco Zanotto avrebbe personalmente illustrato, qualora tale verifica fosse stata richiesta.

Pur essendo la stampa delle fotografie iniziata per tempo, la predisposizione del *Fac-simile* richiese un impegno maggiore del previsto. L'elenco delle opere da inviare a Londra predisposto dal Comitato accademico (18 dicembre 1861), all'ultima voce (n. 26), riporta infatti solo quanto segue:

Fotografie legate in volume. *Fac-simile* dell'insigne Breviario Grimani conservato nella I.R. Biblioteca Marciana.

Comprende le fotografie di 110 miniature, che sono le principali del sopraccennato Breviario, illustrate secondo la ragione storica ed artistica; legato in un volume, colla coperta simile al Breviario sud.° costituita di veluto e di argento dorato.

Vendibile Legato, per la somma di Lire sterline 32
Slegato, " 24
(Comitato Veneto 1861b)

e il 3 febbraio successivo, in una comunicazione a Vienna, fu usata una formula dubitativa relativamente all'invio di Perini, affermando che

oltre ai fascimili [sic] dei disegni del breviario Giustiniani [sic] in fotografia (di cui ebbe a far cenno fino dal 18 p.° xbre nell'elenco delle spe-

25 La partecipazione austriaca all'Esposizione Universale di Londra era stata decisa con sovrana risoluzione 29 maggio 1861, e fu notificata a Venezia con bando n. 830/332 del 3 giugno successivo nel quale si fornivano le prime indicazioni operative. Con un'ulteriore notifica del 17 luglio, n. 1781/669, venivano precisati altri aspetti organizzativi e comunicata la costituzione a Vienna di un «i.r. Comitato Centrale Austriaco pell'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra» di cui facevano parte personalità di ambito governativo e industriale.

26 La lentezza nella costituzione del Comitato di belle arti fu motivata essenzialmente dall'assenza iniziale di precise direttive da parte centrale. Solo il 7 ottobre 1861 (prot. n. 346) l'Accademia poté sottoporre alla Luogotenenza una rosa di nomi di possibili membri. Vi erano esclusi i propri docenti perché, come afferma la comunicazione, essi erano persone note alla Luogotenenza che avrebbe ben potuto sceglierli autonomamente, perché si preferiva non sollecitare rivalità tra gli artisti, e infine per non far gravare sull'insegnamento impegni esterni dai quali esso avrebbe negativamente risentito (cfr. Comitato Veneto 1861a). In realtà, della Commissione fecero poi parte Luigi Ferrari, Michelangelo Grigoletti, Lodovico Cadorin, Federico Moja e Pompeo Molmenti, tutti docenti all'Accademia.

27 Non sono note le ragioni che fecero optare Perini per il Comitato accademico piuttosto che per quello camerale e, analogamente, le ragioni per cui la candidatura fu accolta senza che fosse opposta - a quanto risulta - alcuna obiezione, pur essendo allora comunemente accettata, anche se dibattuta, la natura di prodotto d'industria per la fotografia piuttosto che di creazione artistica. Si possono però fare due ipotesi. La prima: che ambedue gli interlocutori avessero operato una sorta di surrogazione ideale tra originale e sua riproduzione - il titolo dell'opera si poneva proprio su

questa linea - accettando implicitamente la capacità della fotografia di sostituirsi pienamente al manoscritto, secondo un processo di identificazione con il modello dal quale ancora oggi si fatica a volte a prendere le distanze. La seconda invece, legata alla scadenza dei termini per le adesioni alla manifestazione, fissati al 30 ottobre per le aziende, e ancora aperti invece per gli artisti, in considerazione del ritardato avvio dell'operatività del Comitato accademico. Dal complesso della documentazione esaminata, la prima ipotesi sembra la più probabile. Gran parte delle adesioni degli operatori economici veneziani fu infatti formalizzata con ritardo rispetto al termine fissato, e al 30 ottobre 1861, solo un nominativo aveva presentato la prescritta richiesta. Sulla presenza della fotografia all'esposizione londinese cfr. Hamber 1996, pp. 283-290. Roger Taylor (2007, pp. 137-142) si è soffermato diffusamente sulle numerose polemiche suscitate dalle iniziali proposte dei *commissioners* inglesi di collocare la classe XIV, *Photographic Apparatus and Photography*, nell'ambito della sezione dedicata ai macchinari, polemiche che stimolarono anche una riflessione approfondita sulla valenza propria del *medium*. Ai fotografi inglesi venne infine assegnata un'area specifica, seppure localizzata in posizione infelice; gli stranieri trovarono invece posto all'interno delle rispettive aree espositive nazionali.

dizioni) saranno spediti, qualora sieno compiuti a tempo anche i fascimili [sic] delle legature, i quali si stanno eseguendo ora col mezzo della galvanoplastica. (Comitato Veneto 1862)

Lo stesso fotografo, il 25 di quel mese, chiese al Comitato Centrale la possibilità di trasmettere direttamente a Londra il suo *Fac-simile* senza fruire del servizio collettivo di trasporto, che imponeva termini di consegna molto ravvicinati, qualora esso non fosse stato pronto entro il termine fissato per la spedizione:²⁸ possibilità prevista solo in casi eccezionali, per oggetti degni di speciale riguardo, e previo il consenso da Vienna.

Sorse invero qualche problema, dal momento che la sua domanda di partecipazione venne in un primo tempo rifiutata: gli si comunicò che le fotografie che intendeva esporre non potevano essere considerate tra le arti belle e non potevano quindi trovare posto assieme a quelle degli altri artisti, ma dovevano figurare tra i prodotti dell'industria.²⁹ Essa venne allora presa in carico dal Comitato camerale veneziano, col quale, da allora in poi, il fotografo si relazionò.³⁰

L'Esposizione londinese fu aperta il 1 maggio, ma solo il 23 giugno successivo, dopo che il *Fac-simile* era stato ispezionato il giorno precedente, Perini fu in grado di trasmetterlo alla Commissione austriaca incaricata di assistere a Londra gli espositori. Pur nella loro essenza prettamente amministrativa, i documenti di spedizione parlano di «ammirabile lavoro», e più oltre affermano «essere questo lavoro medesimo dichiarato dal Comitato scrivente degnissimo di figurare fra le più distinte produzioni» (Comitato filiale 1862). Il giorno prima, 22 giugno, Perini aveva intanto invitato Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868) a vederlo presso il suo studio (Perini 1862b) (*infra*, Documenti, 3). Non sappiamo se il primo abbia o meno accettato l'invito. Certamente egli era al corrente della pubblicazione, considerata la sua presenza nei

fatti artistici della città e la sua frequentazione con Francesco Zanotto, che il 2 settembre successivo gli trasmise copia dello scritto da lui elaborato (Zanotto 1862b), scritto da identificarsi con il volume oggi consultabile alla Biblioteca del Museo Correr (segn. Cons. V B 14).

I documenti non dicono quando il materiale di Perini giunse a Londra. Si può ragionevolmente supporre che entro la fine di giugno esso figurasse in bella mostra all'interno dell'area espositiva austriaca. Non furono invece inviati gli altri prodotti fotografici - riproduzioni di pergamene e di dipinti, e vedute della città - che il fotografo aveva inizialmente previsto di esporre: non è chiaro se per carenza di spazio espositivo o per ritardo del fotografo nella predisposizione dei materiali.³¹

A Londra, il *Fac-simile* fu evidentemente apprezzato e trovò un acquirente. A manifestazione conclusa, il 17 dicembre 1862, il ricavato - 30 sterline anziché le 32 a cui fu messo in vendita - fu inviato alla Camera di Commercio di Venezia perché lo recapitasse al fotografo. Il 23 successivo la somma era stata consegnata, e la ricevuta della riscossione inviata a Vienna.³²

Egli dovette essere soddisfatto del proprio lavoro e cosciente del suo valore perché, in quello stesso 1862, pensò di farne omaggio all'impera-

31 L'area espositiva assegnata all'Austria era inferiore allo spazio inizialmente richiesto. Antonio Perini fu il solo veneziano - sul totale di dodici espositori afferenti alla partecipazione austriaca - elencato nel catalogo ufficiale dell'esposizione, nella classe XIV, *Photographic Apparatus and Photography* (cfr. Anon. 1862, pp. 237-238).

32 A giudicare dai documenti, Perini fu l'unico veneziano - tra tutti - a vendere gli oggetti esposti. Può essere interessante segnalare che parecchi espositori veneti ebbero di che lamentarsi della gestione dell'evento da parte del Comitato viennese: l'organizzazione affrettata, e qualche trascuratezza laddove invece sarebbe stata necessaria molta attenzione causarono problemi non secondari che ebbero ripercussioni negli anni successivi, in occasione di iniziative analoghe. Si era perso il dipinto di Antonio Zona, *L'incontro di Tiziano con Paolo Caliari*; ritornò rotto nella base il busto di Galileo Galilei, opera in marmo di Luigi Ferrari, inviato dall'Università di Padova, e rovinati erano i due dipinti di Carlo Blaas, *Il trono di Dio alzato nel Cielo e Il trono di Dio colla Beata Vergine e San Giovanni seduti ai lati*. Se in partenza da Venezia tutte le opere erano state predisposte in modo sicuro in robuste casse di legno, al ritorno furono usati imballaggi diversi, evidentemente inadeguati. In data 15 aprile 1863, Giovanni Paulovich, presidente della Camera di Commercio di Venezia, inviò al Comitato Centrale a Vienna una lettera di reclamo molto netta nella quale chiedeva che la pendenza fosse al più presto composta (Paulovich 1863). E quando furono avviati i lavori per la partecipazione all'Esposizione parigina del 1867, vi furono parecchie resistenze in sede locale, alle quali non erano estranei i disguidi occorsi nel 1862.

28 Il termine di consegna degli oggetti da esporre a Londra era fissato tra il 20 febbraio e il 20 marzo 1862.

29 Nelle esposizioni universali, la fotografia fu per la prima volta accolta nella classe delle belle arti in occasione dell'edizione di Dublino del 1865 (cfr. Parkinson, Simmonds 1866, p. 521), ma tale scelta non fu immediatamente confermata dopo di allora.

30 In data 16 febbraio 1862 (prot. n. 1301/L.A.), il Comitato Centrale viennese ne anticipò la notizia alla Luogotenenza veneziana, e quest'ultima, il 28 febbraio (prot. n. 5667/1066), la comunicò al Comitato accademico. La stessa notizia fu trasmessa il 27 febbraio (prot. n. 1611/L.A.) anche al Comitato camerale che fu invitato ad informarne il fotografo.

tore, dal momento che il gradimento eventuale del dono avrebbe portato lustro al suo stabilimento, e costituito un importante strumento di promozione per la sua attività.

In casi simili, le rigide regole di Palazzo prevedevano un'istruttoria per verificare l'opportunità della presentazione dell'oggetto. Da Vienna furono allora chieste informazioni su Perini e sull'opera che veniva offerta. Tra gli altri, fu sentito l'abate Giuseppe Valentinelli, prefetto della Biblioteca Marciana, che aveva seguito le riprese e conosceva bene il lavoro. In una missiva a carattere riservato del 17 dicembre 1862, indirizzata probabilmente ad Augusto Alber di Glanstätten, consigliere della Luogotenenza veneziana, egli comunicò alcuni dati che avrebbero consentito di valutare il pregio dell'opera offerta:

Per offerirle un dato approssimativo su quanto Ella riceverà, le dirò che di un esemplare simile, il Perini ha domandato a un [Rothschild] venuto da alcuni mesi a Venezia, cinquanta lire sterline. Del resto gli esemplari hanno differenti prezzi, dietro le gradazioni della carta e della legatura: mi pare che la copia per Sua Maestà sia accompagnata da un fac-simile di una miniatura, locché rialza il prezzo. (Valentinelli 1862)

Nel gennaio 1863 il dono venne inviato a Vienna, e nel marzo successivo fu ufficialmente accettato e ricambiato con la somma di 600 fiorini, esattamente il controvalore delle 24 lire sterline a cui la collezione di fotografie non rilegata era stata posta in vendita a Londra. Si trattava di un compenso inferiore al ricavo di un'eventuale vendita, tenuto conto anche dell'esemplare miniato che vi faceva parte e della prevedibile presentazione pregiata, ma che costituiva tuttavia un sicuro segno di apprezzamento da parte imperiale.

4 Antonio Perini, *Al Lettore*

Sullo sfondo delle affermazioni del fotografo nella sua comunicazione al Comitato accademico del 3 dicembre 1861, si avvertono gli echi del vivo dibattito degli ambienti culturali e delle correnti di pensiero provenienti da oltre Manica, che vide, soprattutto dalla metà del secolo, uno 'spettacolare' vigore nell'interesse verso i manoscritti miniati, non solo nell'ambiente collezionistico ma anche come ripresa della tecnica produttiva della miniatura, come ben mostrano i numerosi manuali tecnici pubblicati a partire dal 1849 in Gran Bretagna (cfr. Coomans, De Maeyer 2007, pp. 7 e 102-107).

Ma l'aspetto che qui si vuole sottolineare riguarda il tema del disegno, a cui Perini accennò nell'indirizzo al lettore del suo *Fac-simile*. Oltre alle brevi notizie che ricordano le motivazioni occasionali sottese alla riproduzione, ed al richiamo all'importanza del Breviario quale fonte di narrazioni sacre - «non è il Breviario di cui trattasi una scuola soltanto agli Artisti, ma una stupenda raccolta di storie, d'immagini sante e di simboli cavati dall'antico Patto e posti a raffronto col nuovo, e ciò sulla scorta dei Padri e degli Interpreti più acuti e assennati» (Perini 1862a, n.p.) - il fotografo fornì alcuni riferimenti culturali del proprio lavoro che, se non estranei ad un significato genericamente inteso a dare veste intellettuale ad un'operazione che aveva sostanziale carattere economico, colgono però appieno la temperie culturale dell'epoca.

Egli infatti pose l'accento sul ruolo che il manoscritto - o meglio, il suo *Fac-simile* - poteva assumere quale modello di studio nella formazione artistica: «le miniature in parola sono una scuola sublime di disegno, di colorito e di quante altre mai doti richieggonsi ad un artista per divenir celebrato» (1862a, n.p.). Ciò riconduce al grande valore allora assegnato a tale forma grafica nell'istruzione artistica, quale strumento di analisi e comprensione delle forme, fondamentale in ogni percorso di apprendimento nelle arti: un mezzo di vera e propria educazione alla visione oltre che metodo per l'allenamento della mano, capace anche di sostenere atteggiamenti creativi. La fotografia entrò infatti ben presto tra i sussidi didattici nelle accademie e istituti d'arte poiché consentiva di arricchire notevolmente il repertorio di modelli, con maggiore facilità, e a minor costo rispetto alla grafica tradizionale, e soprattutto garantiva la 'fedele' trascrizione degli originali. Le miniature che con le sue fotografie Perini proponeva, ricche di temi, soggetti e partiture decorative, meritavano di entrare a pieno titolo a far parte delle raccolte più ambite e più ricche, e di ciò egli stesso era cosciente: «L'amore che posi all'arte da me professata, mi spinse a cercare, per quanto era in me, di migliorarla e di renderla utile agli studii severi, alla storia, ed alle discipline gentili» (1862a, n.p.). Grazie alla possibilità di replicare le immagini, la nuova arte era in sostanza diventata strumento di conoscenza fenomenale, e virtualmente alla portata di tutti.³³

³³ Non va inoltre dimenticato l'importante ruolo assegnato alla formazione artistica, e al disegno in particolare, quale fattore educativo e di crescita, anche economica, dei popoli.

Disegno e fotografia erano inoltre spesso accostati sul piano ideale essendo quest'ultima intesa, soprattutto nel periodo immediatamente seguente alla sua diffusione, come un 'disegno fatto con la luce' definizione che, se esprime l'iniziale difficoltà a classificare il nuovo oggetto visivo, a metà strada tra le immagini fino ad allora note e la realtà che vi veniva raffigurata in modo straordinariamente verosimile, era però legata ad un dato esperienziale, e cioè all'assenza del colore nelle nuove figurazioni che assecondava il loro accostamento alle abituali traduzioni grafiche di opere d'arte e al disegno. I procedimenti fotografici allora in uso, con la loro caratteristica capacità (o incapacità) di traduzione cromatica, ne favorirono il perdurare nel tempo.

Linattinicità di alcuni colori dello spettro rendeva l'emulsione fotografica parzialmente cieca a determinate bande cromatiche (ad es. il rosso, il giallo, ma anche il verde) e molto sensibile invece ad altre (blu, violetto, ecc.), modificando nella stampa positiva la resa luministica dei soggetti riprodotti. Ciò originava immagini con una gamma in toni di grigio più limitata di quella che fu poi possibile ottenere, qualche decennio dopo, con le emulsioni ortocromatiche e isocromatiche e, successivamente, pancromatiche, che consentivano ricchi passaggi tonali e una migliore resa spaziale e volumetrica dei soggetti, influenzando direttamente sulla percezione della fotografia come oggetto capace di restituire, oltre al 'disegno', anche i valori pittorici delle opere.

Alle motivazioni ideali espresse da Perini nel suo indirizzo al lettore, è anche sottesa l'idea, allora già ben consolidata, e che entro breve sarebbe diventata vero e proprio luogo comune, che la capacità descrittiva delle fotografie avrebbe di gran lunga superato quella di qualsiasi tentativo analogo fatto con la parola. Ne accenna Francesco Zanotto nella sua *Dissertazione*:

Con più larghe parole avremmo voluto illustrare il nostro Breviario; ma essendosi in quest'opera raccolto, col ministero della fotografia, il perfetto *Fac-simile* di tutte le miniature maggiori che lo decorano, ed avendovi pur fatto alluminare, da perita mano, sopra l'originale, una fra le migliori di esse, ci è paruto più conve-

niente lasciare libero campo a chi leggerà queste pagine, e vedrà questi disegni, di giudicare ed aggiungere quel tanto che il di lui proprio criterio saprà rinvenire, onde meglio spicchi il merito del Manoscritto, che per la prima volta viene ora recato a conoscenza degli amatori passionati del bello. (Zanotto 1862a, p. XXVI)

O ancora:

Per tal modo potrà ognuno da sè confrontare il *Fac-simile* delle miniature qui offerte ed il nostro giudizio, con qualsiasi altro manoscritto de' secoli scorsi, e decidere se vera è la sentenza pronunciata da uomini insigni quali sono il Morelli e il Rio, cioè, essere il nostro codice *il più bello che esista; la più autentica e la più meravigliosa collezione di miniature che sia uscita da quella scuola.* (pp. XXI-XXII)

È allora interessante rapportare queste affermazioni con i commenti che egli predispose per le singole tavole del Breviario che, lasciando parlare la fotografia per gli aspetti strutturali e compositivi, adottano una forma di *ekphrasis* diretta prevalentemente agli aspetti cromatici, grazie alla quale, ognuno che guardasse quelle immagini poteva virtualmente ricreare nella mente l'aspetto delle singole miniature.³⁴

³⁴ Eccone un esempio tratto dal commento alla tav. XXV, *Il popolo d'Israello che prega il Signore di mandare il Messia* (c. 14v): «A dar norma della disposizione armonica delle varie tinte di cui si coloran le vesti de' personaggi introdotti nella composizione accennata, incominciando a sinistra dell'osservatore, diremo, che il primo, celato in gran parte dal seguente, porta una soprana aperta a' fianchi, tinta in verde-chiaro, sotto cui ha rubea tunica. – Il secondo, che copresi il capo con turbante roseo a fila d'oro, veste una specie di caffettano ceruleo, cinto a' fianchi da una zona tinta in indaco con aurei trapunti, sotto la quale ha tunica azzurrognola, nel cui lembo sono tracciate alcune lettere in oro, che servono d'ornamento, e quindi non hanno significazione alcuna, leggendovisi: ÆOËH. EY. I calzoni sono bigi e le scarpe di pelle. Del terzo, in lontano, non iscorgesi che la testa e l'indumento giallo che gli copre il petto. – Il quarto, torreggiante nella persona, ha soprana ricchissima tessuta a fila rosee e dorate, avente un bavaro a liste di pelli di ermellino e di martoro, delle quali ultime è pur foderato l'ampio berretto oltremare che porta in capo. Ha la tunica sottoposta di drappo ceruleo-aurato, ed i calzoni di tinta tanè. – Si distingue il quinto, ch'è diretto, per la veste oltremare; ed il sesto, che ha le mani congiunte a preghiera, per la tunica verde-chiaro e pel manto cinereo. – Gli altri tre, che pur risultano lontani; del primo non vedesi che la tunica rubea, e degli altri due che la sola testa. – I tre altri che rimangono a compiere il numero duodenario, quello vicino, che ha calato il ginocchio sinistro, ed alza le mani, indossa ampia pelliccia oltremare, soppannata di pelli di martoro, di cui ha eziandio il bavaro. Indossa sottoveste paonazza,

I fotografi, nel tempo, si adeguarono a questa temperie culturale offrendo nei loro cataloghi molti soggetti che raffiguravano partiture decorative e architettoniche tratte dai più noti edifici. Per Venezia, si vedano ad esempio i cataloghi di Pietro Bertaja (1868, 1882), dello studio di Carlo Naya (1889, 1893) e di Giovanni Battista Brusa (1882).

5 La diffusione del *Fac-simile*

Quanto l'auspicio utilitaristico espresso dal fotografo abbia trovato rispondenza nella reale diffusione dell'opera è difficile determinare, e certamente, la veste di esemplare di lusso che egli aveva concepito, con la realizzazione in galvanoplastica dei piatti del Breviario (fig. 2), e la possibilità di miniare alcune delle tavole, ne contraddicono in parte l'intenzione. La verifica condotta presso le maggiori istituzioni nazionali e internazionali mostra una presenza non elevatissima, ma distribuita in vari Paesi.³⁵

calzoni di tinta ranciata, e cintura gialliccia. - L'altro stante in piedi con in mano il cappello ch'è di tinta azzurrognola, ed il rovescio gialliccio con aurei trapunti, ha zimarra tessuta a fila d'oro e sanguigne, con pelli al bavaro di lupo cerviero; calzoni smeraldini, bigie gambiere, soppannate di drappo paonazzo. La fodera del coltello che tiene al fianco, è di pelle nera con aurei fregi, ed è parimenti fregiato in oro il borsotto bigio che pende vicino al coltello. - L'ultimo, ha veste talare cerulea, e tunica verde» (Zanotto 1862a, pp. 68-69).

35 Oltre agli esemplari che saranno citati nel testo, la presenza del *Fac-simile* è stata rintracciata in alcune biblioteche ed istituzioni di cui si dà di seguito un elenco. Per quanto non esaustivo, esso evidenzia la variegata distribuzione dell'opera:

- MAK - Museum für Angewandte Kunst, Vienna: l'esemplare è suddiviso in due volumi (segn. II 7/1 e II 7/2), il primo contenente il saggio introduttivo di Zanotto e le fotografie fino alla [XLV] con il corrispondente testo a commento, il secondo le tavole rimanenti, anch'esse corredate dal testo relativo.
- Österreichische Nationalbibliothek, Vienna: ne sono presenti due copie, ambedue in due volumi, uno per il testo e l'altro per le fotografie. Il primo esemplare, conservato nel deposito dei libri moderni (segn.: testo, 166111-D; fotografie, 807483-C) è rilegato in cartoncino grigio-marmorizzato, il secondo (segn. 217708-C, Sammlung von Handschriften und alten Drucken) è rilegato in pelle; il volume che raccoglie le fotografie, porta sui piatti superiore e posteriore la riproduzione in metallo della decorazione presente nell'originale. Non è stato possibile verificare se quest'ultimo esemplare sia da identificarsi con quello donato da Perini all'imperatore.
- Artesis Plantijn Hogeschool, Antwerp: l'opera è in cinque volumi (Archief: Z 11), quattro dei quali per le fotografie, suddivise come segue: vol. 1, tavv. [I-XXVII] (n. 03090207950); vol. 2, tavv. [XXVII-LIV] (n. 03090207949); vol. 3, tavv. [LV-LXXXII] (n. 03090207948); vol. 4, tavv. [LXXXIII-CX] (n. 03090207947). Il vol. 5 contiene il testo (n. 03090207873).
- Université de Strasbourg, Service commun de la documentation, Bibliothèque des arts: informazioni specifiche non disponibili (M VEN 300 *Bib. arts).
- British Library, Londra: il volume (General Reference Collection C.44.g.12) contiene il testo rilegato con le fotografie, compresi due esemplari miniati. La rilegatura, in velluto rosso e con la riproduzione delle decorazioni originali, è catalogata nel Database of bookbindings della British Library, shelfmark c44g12 (fig. 2).
- Royal Academy of Art, London: l'opera è in tre volumi, uno per il testo e due per le fotografie (Rec. no. 12/4517), tutti

Tale impressione è avvalorata da un appunto di mano di Emmanuele Antonio Cicogna presente nella copia di sua proprietà del testo di Zanotto, nel quale lo studioso affermava che «i tempi cattivi che corrono» non assecondavano gli sforzi del fotografo per la vendita del *Fac-simile*, non compensandolo per il suo 'coraggio', né ripagandolo dei notevoli investimenti e degli sforzi impiegati (Cicogna 1862). Peraltro, la presenza in alcune biblioteche del solo saggio zanottiano suggerisce che esso abbia avuto anche una circolazione autonoma, come fu per le fotografie, in collezione completa o in singole tavole, e questo favorì sicuramente l'attenzione di un pubblico più vasto.³⁶

Non tutti gli esemplari rintracciati sono peraltro databili ad un periodo prossimo alla conduzione delle riprese. Perini infatti continuò a fregiarsi del titolo di proprietario del *Fac-simile*, e a pubblicare quelle fotografie a lungo, fino alla morte,

rilegati in pelle e carta marezzata bianco-nera. L'opera fu acquistata nel 1878.

- Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlin: le 112 tavole sono rilegate in un volume intercalate con il testo (segn. G 6089 mtl.).
- Rijksmuseum Research Library, Amsterdam: l'esemplare è composto di tre volumi, uno per il testo e due per le fotografie (Collection catalogs call no. GF 16 H 1-3). I dati rilevabili dal catalogo fanno pensare all'esistenza di un secondo esemplare (Special collection F 369 A 2-4), in portfolio, mancante di alcune tavole, ma le informazioni assunte non sono sufficienti a confermarlo.
- Biblioteca Nacional de España: l'esemplare è in tre volumi, uno di testo e due per le fotografie (segn. MSS. IMP/166 V.1, MSS.IMP/167 V.2 e MSS.IMP/168 V.3).
- Huntington Library, San Marino, Ca (USA): sono presenti due esemplari dell'opera: uno in unico volume con rilegatura pregiata, non dell'editore (Call no. ND3365. G7 1862a), e un secondo in tre volumi (Call no. ND3365. G7 1862), due dei quali per le fotografie e l'altro per il testo.
- University of North Carolina at Chapel Hill: l'esemplare è in tre volumi, uno di testo e due per le 112 fotografie (call nos. 264.02 G861f v.1; 264.02 G861f v.2; 264.02 G861f v.3). Secondo quanto riferisce Antonio Pavan (1865, p. 67), il *Fac-simile* di Perini fu acquistato anche dalla biblioteca di San Pietroburgo e dal Ministero italiano dell'Istruzione Pubblica.

36 Si veda al riguardo anche quanto afferma Perini in una lettera del 2 dicembre 1867 diretta ad Antonio Pavan: «La copia del Breviario legata non fu venduta, si vendettero però alcune copie staccate» (Perini 1867). Antonio Pavan (1823-1898), trevigiano, patriota esiliato dopo i fatti del 1848-1849, riparò nel Regno di Sardegna dove trovò impiego in quel Governo, prima come conservatore delle imposte, e poi come segretario di vari ministri. Poeta vernacolare, pubblicista e poligrafo, molto stimato negli ambienti artistici, culturali e politici, fu collezionista d'arte e raccolse opere che poi donò alla Pinacoteca di Treviso. Soprattutto collezionò autografi di personalità del tempo che, alla sua morte, furono messi all'asta (cfr. Binotto 1996). Un buon numero di essi è conservato presso la Biblioteca Civica di Treviso, nella Raccolta Pavan.

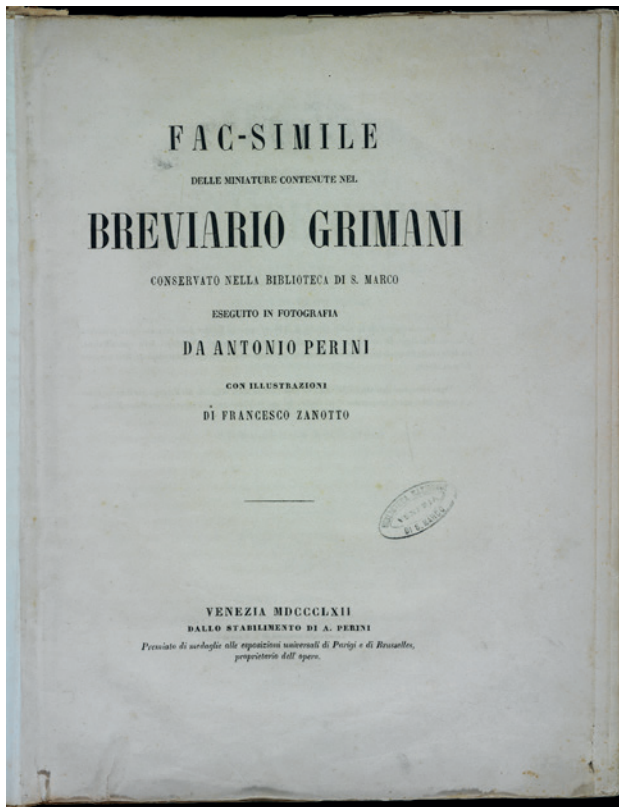


Figura 1. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani* [...], Venezia, dallo Stabilimento di A. Perini, 1862. Frontespizio in italiano. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)



Figura 2. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani* [...], Venezia, dallo Stabilimento di A. Perini, 1862. Legatura in galvanoplastica. Londra, British Library (General reference collection C.44.g.12)

non disturbato, come si dirà, dalla concorrenza.

Certo allo scopo di incrementare le vendite, egli instaurò contatti con rivenditori esteri. Troviamo le fotografie del Breviario nel catalogo di vendita del 1866 del libraio e commerciante di stampe Rudolf Weigel di Leipzig (p. 37, n. 24850),³⁷ e da un foglietto datato post 20 gennaio 1866 presente alla National Art Library del Victoria and Albert Museum di Londra (segn. 21.C Box I), si apprende che una serie completa di fotografie del Breviario Grimani era disponibile presso l'editore W. Lewis Hind, di Sutton, un sobborgo londinese, e che essa fu presentata alla Dublin International Exhibition

³⁷ Nello stesso catalogo (Weigel 1866, p. 36), è elencata anche la serie delle fotografie dei disegni dei grandi maestri allora conservati all'Accademia di Belle Arti di Venezia, che Perini aveva fotografato nel 1864. Il *Fac-simile* di Perini appare elencato nel 1870 anche nel *Universal Catalogue of Books on Art* (cfr. Anon. 1870, pp. 1114 e 1574).

of Art and Manufactures del 1865.³⁸ Come emergerà dal prosieguo di questa trattazione, si tratta della serie realizzata da Perini, ripubblicata a nome dell'editore inglese.³⁹

Negli anni seguenti apparvero anche alcuni scritti che si soffermavano sul lavoro del fotografo, palesemente finalizzati a promuoverne le vendite. Nel 1864, sulle pagine del quotidiano locale *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, uno scritto di Filippo Draghi, dopo aver descritto brevemente il Breviario, lodava il *Fac-simile*:

³⁸ Dato però non confermato dal catalogo ufficiale dell'esposizione (Anon. 1865), né da Parkinson, Simmonds 1866, in ambedue i quali non è rilevabile né il nome di W. Lewis Hind, né quello di Antonio Perini, né, tra l'elenco delle fotografie esposte (non sempre però dettagliate nei soggetti), è segnalata la presenza di esemplari che possano collegarsi all'opera qui in esame.

³⁹ Un esemplare del *Fac-simile* pubblicato dall'editore W. Lewis Hind (mutilo di alcune tavole) è presente alla Bibliothèque nationale de France (segn. AD-1017-Pet Fol).

Se il codice Grimani non è sì facile ad essere veduto in qualunque momento, per essere custodito con somma gelosia nella Biblioteca Marciana, e di ciò si dee rendere il dovuto encomio all'illustre prefetto di essa, il chiarissimo abate dott. Giuseppe Valentinelli, che seppe così provvedere alla sua conservazione; ora col fac-simile del signor Perini è facile di gustarne le rare bellezze, avendo ottenuto la riproduzione delle tavole con grande precisione, sì per l'intonazione del chiaro-scuro, che per la prospettiva aerea e l'esattezza d'ogni accessorio. Inoltre, per dare adeguata idea del prezioso volume, ei fece miniare per ogni copia due tavole presso l'originale (chè troppo dispendio sarebbe colorirle tutte), ed in ciò meritano encomio il sig. Cappello Feliciano ed altri, per la giusta imitazione delle tinte locali, per la trasparenza delle arie, la lucidezza delle acque, la pastosità e verità delle carni, la conservazione de' caratteri delle teste, che in sì piccole dimensioni pongono non lievi difficoltà; la diligenza nell'imitare ogni accessorio, la perizia nel lumeggiare i panni d'oro, com'era uso presso gli artisti del quattrocento, per cui ebbero a porvi non poco studio per riuscirvi con giusto effetto. A tutti questi pregi s'aggiunga ancora, che il valente sig. Perini, per rendere perfetto il suo fac-simile, coi mezzi del suo Stabilimento, fece compiere il volume colla legatura coperta di velluto chermisino, e sopra ambedue le faccie vi pose precisi come l'originale, mediante la galvanoplastica, i fregi dorati, in modo da credere di avere fra mano il codice di casa Grimani.

Nel frattempo ci congratuliamo col distinto fotografo, il quale con quest'opera fece cosa grata ed utile ai dotti, agli artisti ed ai raccoglitori illuminati di antiche miniature, e gli auguriamo generosi mecenati, che vogliano sostenerlo in un'impresa, che torna di onore al suo autore, ed al tempo stesso alla nostra cara e bella Venezia. (Draghi 1864)

Indubbio valore di réclame ha anche un articolo apparso nel 1865 sulla *Rivista Contemporanea Nazionale Italiana* a firma di Antonio Pavan, steso in forma di lettera indirizzata al conte Michele Corinaldi (1811-1874), allora deputato al Parlamento, nel quale, dopo una breve premessa, l'autore citava un ampio brano dal testo di Zanotto, e si soffermava sul lavoro del fotografo:

La sola riproduzione di essa [del Breviario] poteva raggiungere il nobile scopo di renderla,

non meno rara, e pur da più parti ammirata; e di appagare così il desiderio degli studiosi e degli amatori del bello.

E questo vanto era serbato all'egregio artista Antonio Perini da Venezia, il quale nel suo rinomato stabilimento, col mezzo della fotografia, compose un *fac-simile* degnissimo dell'originale, e riescì per tal modo a divulgare il valore di quella preziosità, non abbastanza famosa nella città che la possiede, quasi ignota al di fuori. Alcune delle centodieci tavole fotografiche furono condotte in miniatura dallo stesso Perini e dagli artefici suoi: e la perfetta imitazione giunse a tal grado da farle agevolmente scambiare con le tavole vere del libro: tanta è la vaghezza del colorito, la finitezza dell'impasto, la leggiadria e la sicurezza dei tocchi dorati, onde usavano i cinquecentisti lumeggiare siffatte dipinture. (Pavan 1865, p. 66)

L'invito col quale l'autore chiudeva il suo scritto è naturalmente all'acquisto delle fotografie di Perini non solo da parte delle grandi biblioteche ma anche di privati e abbienti cittadini.

È interessante notare che questo breve testo uscì a Torino in contemporanea con una campagna fotografica che il nostro fotografo condusse all'Armeria Reale sabauda, realizzando una raccolta di 54 immagini che accompagnò con una sua presentazione scritta ed una descrizione puntuale dei singoli oggetti, tratta dal catalogo curato da Vittorio Seyssel d'Aix (cfr. Perini 1865b).⁴⁰ Anche in questo caso egli premise al testo descrittivo un indirizzo al lettore dove ricordava brevemente alcuni dati storici legati alla formazione dell'Armeria, ne lodava la ricchezza e preziosità, e ripeteva un concetto che era divenuto ormai un luogo comune:

Per far conoscere i pregi di tanti capolavori la descrizione è inefficace, mentre nessun altro mezzo è più opportuno della fotografia, la quale con fedeltà pressochè matematica riproduce eziandio i meno spiccati dettagli. (Perini 1865b, n.p.)

Questa pubblicazione proponeva, seppure in veste più semplice, la formula già usata per il Breviario, e cioè la riproduzione integrale di un 'luogo' di cultura molto rinomato, quasi a ricreare una sorta di 'museo virtuale' a cui ognuno avrebbe potuto

⁴⁰ Sulla presenza di Perini all'Armeria Reale di Torino cfr. Cavanna 2003 e Miraglia 1990, pp. 44 e 338.



Figura 3. Antonio Perini, Tav. [I. *Occupazioni della vita, in Gennaio*] (c. 1v), 1862; albumina/ carta; 236 × 173/ 302 × 230 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)



Figura 4. Antonio Perini, Tav. [III. *Vita del colono nel Febbraio*] (c. 2v), 1862; albumina/ carta; 239 × 178/ 302 × 230 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

procurarsi facilmente l'accesso, e potrebbe essere indicativa di una positiva accoglienza del suo *Fac-simile*, che Perini stesso ci lascia immaginare in chiusura del suo breve testo:

Spero che il pubblico intelligente vorrà accogliere favorevolmente anche questa mia pubblicazione, locchè, se per avventura fosse del caso, mi varrà di sprone a compiere altri importanti lavori, l'esecuzione dei quali è già determinata. (1865b, n.p.)

La campagna fotografica condotta da Perini a Torino è avvolta nel buio. Gli unici elementi documentali ad oggi noti sono le fotografie allora realizzate, conservate nella fototeca dell'Armeria torinese, a cui si aggiungono le poche tracce emerse in occasione di questa ricerca, che fanno supporre come movente probabile per quell'impresa proprio il legame con il trevigiano Antonio Pavan.

Nulla sappiamo nemmeno degli ulteriori progetti cui Perini accennava nel testo, né se essi riguardassero Venezia o altre città. Dall'insieme

della sua produzione, e pur nella scarsità di notizie che ancora pesa su questo fotografo, si può immaginare che egli avesse prefigurato una sorta di linea editoriale per il proprio studio (solo in parte concretizzata) basata sulla documentazione monografica di importanti raccolte artistiche.⁴¹ Tutto ciò ben esprimerebbe il sentimento di appropriazione e controllo dello scibile che si manifestò con energia nel XIX sec. non solo in ambiti scientifici ma anche artistici.

Meno apertamente funzionale alla promozione delle vendite è infine un breve testo uscito

⁴¹ Su questa linea è anche l'altro 'fac-simile' che Perini realizzò nel 1878, il *Fac-simile delle miniature di Attavante fiorentino contenute nel codice Marciano Capella "Le nozze di Mercurio colla Filologia"* (esemplare Marciano: segn. C 239C 003). Prossima alla datazione del *Fac-simile* grimaniano pare essere anche la raccolta di dieci fotografie dei Bassirilievi della Chiesa dei SS. Gio: e Paolo in Venezia, nella Cappella del Rosario, poi gravemente danneggiati dall'incendio che colpì quel luogo nella notte del 16 agosto 1867, a seguito del quale si perdettero il *San Pietro martire* di Tiziano e la Pala di santa Caterina di Giovanni Bellini.



Figura 5. Antonio Perini, Tav. [V. *Opere de' campi nel Marzo*] (c. 3v), 1862; albumina/ carta; 247 × 193/ 400 × 282 mm. Firenze, Fototeca Berenson, Villa I Tatti (segn. ND3365.G7 1862 PF)



Figura 6. Antonio Perini, Tav. [VII. *Sposalizio celebratosi nell'Aprile*] (c. 4v), 1862; albumina/ carta, 226 × 172/ 398 × 288 mm. Firenze, Fototeca Berenson, Villa I Tatti (segn. ND3365.G7 1862 PF)

nel 1870, e ripubblicato poi dieci anni dopo nelle versioni francese e tedesca, nel quale Camillo Soranzo, compendiando lo scritto di Zanotto, si soffermava sul Breviario e sulle due riproduzioni realizzate fino ad allora - quella di Perini e la successiva dell'editore francese Léon Curmer - ponendosi nella veste di divulgatore di conoscenze note al mondo degli studi. Dopo aver descritto i pregi delle due pubblicazioni, Soranzo ringraziava i preposti della Biblioteca Marciana per il «grande e pericoloso» (1870, p. 24) rischio corso consentendo la riproduzione fotografica del manoscritto.

6 Uno sguardo al *Fac-simile*

Al di là della precisione nei dettagli che la fotografia era in grado di restituire, nelle opere d'arte, e nel caso in fattispecie, il problema della traduzione delle tinte in toni monocromi rimaneva nodale, data la diversa attinicità dei colori sulle sostanze sensibili allora disponibili. Per raggiungere la verosimiglianza, era spesso necessario intervenire manualmente sui negativi.

L'osservazione delle fotografie realizzate da Perini offre a questo proposito alcuni aspetti di interesse. Sono stati presi in esame due esemplari dell'edizione periniana⁴² presenti rispettivamente alla Biblioteca Marciana e alla Berenson Library di Villa I Tatti, a Firenze, oltre a otto fotografie rilegate col testo di Francesco Zanotto oggi conservato alla Biblioteca del Museo Correr.

L'esemplare presente alla Biblioteca Marciana (Dipartimento Tutela, Conservazione, Prevenzione, Restauro), probabilmente donato da Perini a conclusione del lavoro,⁴³ è provvisto di un sempli-

⁴² La titolazione e la numerazione delle singole tavole negli esemplari considerati in questo scritto sono diverse tra loro. Nella trattazione saranno perciò usati i criteri seguenti: per l'edizione del 1862, in cui le fotografie non riportano indicazioni identificative, verrà loro assegnata la numerazione romana e la titolazione derivata dal saggio di Francesco Zanotto. Per le edizioni successive sarà adottata la numerazione araba che appare nelle fotografie stesse. Tale ultima numerazione è stata adottata anche dall'edizione Electa del 1970, seppure con diversa titolazione.

⁴³ L'uso di donare copia delle fotografie alle istituzioni presso cui venivano realizzate le riprese fu molto diffuso



Figura 7. Antonio Perini, Tav. [XV. Partenza per la caccia] (c. 8v), 1862; albumina/carta; 237 × 176/405 × 284 mm. Firenze, Fototeca Berenson, Villa I Tatti (segn. ND3365.G7 1862 PF)

ce doppio frontespizio, in italiano (fig. 1) e in francese, e presenta le fotografie legate in volume insieme al testo. L'intonazione dei positivi varia dai toni caldi del marrone al grigio a volte intenso, in relazione al loro stato di conservazione e al viraggio impiegato in fase di stampa.

Quello presente alla Berenson Library (segn. ND3365.G7 1862 PF), è invece costituito da un portfolio con le sole fotografie, su cartoncino di dimensione media di 400 × 290 mm in cui sono riportate l'indicazione dell'autore e la riserva di proprietà intellettuale dell'edizione.⁴⁴ Manca invece il testo storico-critico.

Ambedue comprendono, oltre alle tavole del-

ovunque, e in Italia divenne presto una norma fissata prima da regolamenti locali (anni '60 dell'Ottocento), e poi, dagli anni '70, da norme ministeriali e legislative. Cfr. Berardi 2014, Filippin, 2016.

44 Questa la scritta a stampa presente sui supporti secondari. In alto: FAC-SIMILE DEL BREVIARIO GRIMANI; in basso, a sinistra: Stab. Fotografico di A. Perini Venezia; in basso, a destra: Proprietà riservata; in basso, al centro: Fotografie tratte dall'Originale conservato nella Biblioteca Marciana in Venezia.

le 110 miniature riprodotte, le fotografie dei piatti anteriore e posteriore. Sono realizzate su carta albuminata, e hanno dimensione riconducibile al formato 240 × 180 mm.⁴⁵ La conservazione è mediamente buona, se si eccettua una certa variazione del tono generale dell'immagine, qualche segno di solfurazione, lo sbiadimento nelle alte luci e un'accentuazione nel contrasto, alterazioni tutte molto diffuse in fototipi analoghi.

Un po' più sbiadite sono le fotografie presenti nel volume Cicogna, probabilmente in ragione della loro maggiore esposizione alla luce determinata dall'uso.⁴⁶ Anch'esse, ad eccezione di una,⁴⁷ sono provviste delle indicazioni autoriali e di riserva della proprietà intellettuale, analoghe agli esemplari fiorentini.

Dal confronto delle fotografie di Perini con il facsimile del 2009 e la riproduzione delle tavole principali realizzata dall'Electa nel 1970,⁴⁸ si può concludere che sui negativi siano stati attuati interventi correttivi mirati, più o meno estesi nei vari casi, volti occasionalmente ad equilibrare la resa tonale dei positivi, ma soprattutto a garantire l'esatta leggibilità delle immagini laddove l'inattinicità dei colori poteva ingenerare poca chiarezza. Alcuni esempi illustreranno la situazione: con la premessa che quanto si dirà va considerato come analisi orientativa e non come dato di precisione assoluta. Il degrado sofferto dalle fotografie, pur non compromettendo seriamente la leggibilità dell'immagine, influisce sull'equilibrio del chiaroscuro e quindi sul loro esame visivo per l'aspetto che qui interessa. Ad eccezione di poche unità, esse conservano però tra loro una buona costanza di tono che rende più

45 Le verifiche condotte presso le biblioteche che possiedono l'opera confermano tutte la medesima dimensione media.

46 Dalla ricerca non è invece emersa nessuna delle fotografie miniate che Perini aveva predisposto, materialmente realizzate dal pittore Feliciano Cappello (1812-?) e forse da qualche altro, di cui non si conosce il nome. Ce ne informano Draghi 1864 e Soranzo 1870, p. 22. Nei maggiori repertori consultati non sono presenti notizie sul pittore. Dai registri matricola presenti nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti sappiamo che fu allievo dell'istituzione dal 1829 al 1836, dove frequentò le scuole di Ornato, di Elementi di figura e del Nudo, ottenendone anche alcuni premi (cfr. Matricola generale 1817-1853).

47 Si tratta della tav. [LIII], *Li Santi Apostoli* (c. 401r).

48 Esclusa la possibilità di esaminare il manoscritto originale, i riferimenti per questo studio sono stati il facsimile Salerno del 2009, le ottime riproduzioni delle tavole del calendario in Gasparrini Leporace 1954, e l'intera serie delle 110 miniature presenti nell'edizione Electa del 1970. Da quest'ultima sono tratte le immagini che illustrano questo testo.



Figura 8. Tav. 27. *La natività e l'annuncio degli angeli ai pastori* (c. 43v). Da: *Breviario Grimani* 1970



Figura 9. Antonio Perini, Tav. [XXVII. *La Nascita di Gesù*] (c. 43v), 1862; albumina/carta, 233 × 165/ 301 × 228 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

attendibile l'analisi. Un riferimento orientativo che si è rivelato utile è stato il confronto tra punti di identico colore presenti in più luoghi di una stessa immagine, con un uguale o diverso tono di grigio nella fotografia: a uguale colore dovrebbe corrispondere un uguale tono di grigio; laddove ciò non si verifici, è altamente probabile che si siano praticati dei ritocchi.

Data l'inaccessibilità del manoscritto, e per comodità espressiva, userò qui il termine 'originale' non in senso proprio, ma riferendolo al facsimile Salerno del 2009 e all'edizione *Electa* del 1970.

Tav. [V]. *Opere de' campi nel Marzo* (c. 3v; fig. 5).

In questa tavola è evidente la diversa resa del colore rosso presente in alcuni punti dell'immagine. Ciò suggerisce probabili interventi di ritocco nella figura dei due contadini che zappano, a sinistra (nel copricapo dell'uno e nella veste dell'altro) e nei due altri con la gerla, ambedue con calzoni rossi, che danno in fotografia esiti monocromi tra loro differenti.

Tav. [VII]. *Sposalizio celebratosi nell'Aprile* (c. 4v; fig. 6).

Si intervenne certamente sulla ricca guarnacca giallo-aranciata dello sposo, movimentata da punti di luce e ombre portate azzurro e violetto. Nella fotografia il variare del chiaro-scuro non è identico all'originale, rivelando un ritocco che corregge il tono della veste la cui morbidezza e ricchezza si esprimono anche nel gioco luministico che ne tocca le pieghe. Dello stesso abito sembrano poi schiarite le bordure decorative. Non pare invece esservi stato nessun intervento nella veste della dama che regge il vestito della sposa, in secondo piano, in cui il corpetto nero e «castagnuolo» (Zanotto 1862a, p. 22) risultano in fotografia di tono uniforme. Un piccolo particolare: i due fiori gialli nell'acquitrino, in basso, nella fotografia si confondono col terreno.

Tav. [IX]. *Festa dell'albero di Maggio* (c. 5v).

Un probabile ritocco si nota nella catena decorativa che cade sulla schiena del primo dei tre



Figura 10. Tav. 65. *Presentazione al tempio* (c. 514v).
Da: *Breviario Grimani* 1970



Figura 11. Antonio Perini, Tav. [LXV. *La Purificazione di Maria*]
(c. 514v), 1862; albumina/carta, 235 × 171/ 300 × 225 mm.
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

trombettieri, a sinistra, e ritoccata è la figura del cavaliere, in alto a destra, col braccio sopra la testa, che, come nel caso di tav. [VII], mostra un variare di luci ed ombre diverso dall'originale. Lascia dei dubbi il trattamento del colore rosa in vari punti dell'immagine, che appare oggi in fotografia più chiaro rispetto alla sua ipotizzabile resa chimica; ma lo sbiadimento dell'immagine potrebbe avere avuto qui una qualche influenza.

Tav. [XIII]. *Tosatura della greggia, e mietitura del frumento* (c. 7v).

Fu forse leggermente schiarito il campo di grano, che si presenta in fotografia più chiaro rispetto all'ipotizzabile sua resa chimica, mostrando anche, in ambedue gli esemplari marciano e fiorentino, una zona più illuminata all'estrema sinistra, impercettibile nell'originale, e che non sembra determinata da degrado del positivo. Altri probabili interventi si identificano, seppure con qualche dubbio, nella tinta delle calze e nelle ombre sul viso

del castaldo, in piedi, appoggiato al suo vinastro; qui lo sbiadimento potrebbe aver influito sulla resa attuale del chiaroscuro. E qualche tocco schiarante fu applicato nelle fronde più alte del grande albero, per rendere l'effetto luminoso delle foglie gialle, la cui distribuzione, nella fotografia, non rispetta perfettamente l'originale.

Tav. [XXV]. *Il popolo d'Israello che prega il Signore di mandare il Messia* (c. 14v).

Un intervento è riconoscibile nella cintura che cinge i fianchi della figura di profilo con tunica azzurra, a sinistra, nello schiarimento delle decorazioni, che nell'originale sono simili alla bordura decorata della veste, ma in fotografia hanno un tono tra loro diverso. Si intervenne poi anche nella trascrizione delle invocazioni per l'avvento del Messia poste in corrispondenza della bocca di alcune delle figure. In assenza, il loro colore oro si sarebbe tradotto in scritte scure, confondendosi con il paesaggio, e togliendo così uno dei significati

importanti alla raffigurazione. Tale necessità non vi fu invece nell'analoga scritta che si sprigiona dalla bocca della figura all'estrema destra, che appare scura, anche se ormai in parte sbiadita.

Tav. [XXVII]. *La Nascita di Gesù* (c. 43v; figg. 8-9).
Sembra essere stata questa una delle tavole più complesse da riprodurre per l'accostamento di colori inattinici e di colori, pur attinici, ma molto scuri. Fu certo schiarita la figura dello Spirito Santo, in alto, che nell'originale è di colore rosso su fondo giallo, tinte ambedue resistenti all'impressione. In questo modo essa divenne non solo leggibile ma capace di esprimere l'idea di luce divina che da essa promana. Un intervento analogo, complesso e minuzioso se eseguito manualmente, si riconosce nei segni dei raggi della Grazia che scende dallo Spirito Santo sulla scena, e in quelli che emanano dalla Madonna e dal Bambino Gesù. Al di là della necessità di definire più chiaramente i dettagli dell'immagine, tali correzioni assumono un significato di tipo interpretativo che evita di tradurre con un colore scuro la luce divina, innovando drasticamente nell'iconografia tradizionale di questo tema. E la sacra luce della scena venne suggerita anche da un certo uniforme schiarimento della parte centrale dell'immagine.

Tav. [XXVIII]. *Davidde che, salmeggiando, vede in ispirito la nascita del Messia* (c. 44r).

Un intervento potrebbe riconoscersi nel manto di David: le decorazioni dorate sul rosso mantello appaiono infatti molto luminose, luminosità solo in parte giustificata dalla componente chiara presente nei riflessi dell'oro. L'applicazione di una velatura schiarente sul negativo, pare in questo caso un'ipotesi plausibile.

Tav. [LXV]. *La Purificazione di Maria* (c. 514v; figg. 10-11).

Segnalo questa tavola quale esempio di come la resa cromatica dei colori possa influire sulla lettura dell'immagine. In fotografia infatti, il tono scuro con cui viene reso il giallo nel pavimento piastrellato, che appare come una scacchiera nettamente definita, accentua, rispetto all'originale, l'effetto prospettico dell'immagine.

Tav. [LXXII]. *S. Pietro Apostolo* (c. 602v; fig. 12).

Problematico in questo caso è l'accostamento del giallo e del verde - tinte ambedue inat-



Figura 12. Antonio Perini, Tav. [LXXII. *S. Pietro Apostolo*] (c. 602v), 1862; albumina/carta, 228 × 164/ 301 × 226 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

tiniche - nell'ampio piviale ricamato di San Pietro. Per riequilibrare la luminosità del paramento, pare essersi qui agito in modo diverso rispetto alla tav. [XXVIII]. Nelle fotografie esaminate, si intravedono infatti interventi localizzati, non uniformi, da cui il disegno della decorazione emerge chiaramente solo in parte, e sono invece ben leggibili le scritte dell'ampia bordura. Anche le corone dorate del triregno sono palesemente schiarite, come pure il pastorale e l'aureola del santo. Problemi di traduzione cromatica presenta anche il tappeto dove l'intervento correttivo pare aver seguito analogo criterio.

Tav. [CI]. *Li santi Apostoli Simone e Giuda* (c. 786r).

Si individuano in questa tavola due diversi tipi di intervento per esigenze differenti. Fu innanzitutto schiarito lo sfondo del capolettera maggiore (lettera D) in modo da consentire una migliore lettura del bocciolo di rosa che ne decora l'interno, e furono anche schiari-



Figura 13. Tav. 106. *Disputa di S. Caterina fra i dottori ad Alessandria* (c. 824v). Da: *Breviario Grimani* 1970



Figura 14. Antonio Perini, Tav. [CVI]. *Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria* (c. 824v), 1862; albumina/carta, 225 × 166/ 300 × 226 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

ti i capolettera minori (lettere S, D e O) per restituire loro l'aspetto dorato dell'originale, e farli risaltare sullo sfondo scuro. Probabilmente si intervenne anche nello sfondo dorato del fregio floreale che contorna la pagina, schiarendolo qua e là, evitando così il rischio di 'mono-tonia', e suggerendo nel contempo l'idea di brillantezza.

Tav. [CVI]. *Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria* (c. 824v; figg. 13-14).

Qui è evidente l'intervento sul colore giallo confrontando la decorazione dorata della veste di due delle figure in primo piano: la seconda da sinistra, che indossa una tunica azzurra, e la quarta, di profilo, che indossa una tunica verde. Le vesti di ambedue sono rifinite con ricami dorati, in basso, attorno al colletto e nel giro manica della seconda. Nella fotografia, tali decorazioni, anziché presentarsi di tono uguale tra loro, come prevederebbe la resa di quelle tinte, appaiono invece diverse: quella del personaggio con veste azzurra è scura,

mentre l'altra è chiara. Si intervenne cioè nella figura di destra schiarendo alcune parti del ricamo, dal momento che il giallo sullo sfondo verde della veste si sarebbe confuso, e il motivo decorativo non avrebbe avuto sufficiente evidenza.

Come in altri casi, anche qui fu schiarita l'aureola della santa, diversamente da quanto succede per la corona che porta sul capo e per i lunghi capelli biondi, che nell'originale appaiono cromaticamente simili. Ancora in relazione al colore giallo, si noti che nessun intervento correttivo fu condotto nella figura di cui si intravede solo il volto, a sinistra di Caterina, che indossa un copricapo azzurro con risvolto verde e giallo vivace, che in fotografia dà origine ad un'area uniformemente scura, non modificata.

Traendo qualche conclusione dall'esame qui velocemente esemplificato, si può affermare che prima delle riprese, ogni pagina del manoscritto fu studiata nella globalità dei rapporti cromati-

ci, e il tempo e le modalità di esposizione furono valutati sui singoli casi specifici: in questo, la riconosciuta abilità del fotografo⁴⁹ giocò un ruolo molto importante. Gli interventi sui negativi furono diversi e più o meno estesi, a seconda dei casi e delle necessità, e furono localizzati nei punti in cui la traduzione dei vari colori nel monocromatismo fotografico non avrebbe consentito una chiara distinzione delle forme: una scelta volta a garantire la migliore ottenibile corrispondenza tra originale e riproduzione. Il criterio guida fu cioè la leggibilità del 'disegno' fotografico rispetto all'originale. Ciò si riscontra in prevalenza nelle aree narrativamente importanti, nei personaggi principali, nei primi piani, mentre le figure secondarie e gli sfondi ne sono esenti, ad eccezione dei casi in cui la descrizione si fa corale o d'ambiente, come ad esempio nelle tavv. [V], [XIII] e [XXI] (*Pascolo de' majali, e caccia delle lepri*; c. 11v), ecc. Alcune difformità di trattamento in situazioni tra loro analoghe fanno peraltro concludere che tale criterio non sia stato sempre seguito.

In qualche caso l'intervento sul negativo ebbe valore interpretativo, come ad esempio nella tav. [CI] dove si cercò di suggerire l'idea della vivacità e brillantezza della decorazione originale; o nella tavola [LXXII], in cui si intervenne sul ricco disegno verde del piviale dorato di S. Pietro per renderne la luminosità; o ancora nelle elaborate cornici e fregi architettonici presenti in parecchie delle miniature, allo scopo di restituire non solo la leggibilità, ma anche la brillantezza degli originali, che si sarebbero altrimenti perdute nella stampa positiva, fallendo così nel tradurre uno degli aspetti di maggior interesse del Breviario, e cioè le sue ricche decorazioni «a larghi lumi dorati» (Zanotto 1862a, p. 292).

In qualche caso si individua la volontà di adattare la resa fotografica alla percezione visiva dei colori, anche se questo aspetto presenta ricorrenze ed evidenze sulle quali il degrado dei positivi intervenuto nel frattempo influisce in modo importante, e la minuzia di alcuni dettagli rende più difficile la valutazione. Per citare un solo esempio, ricordo la tav. [XXII] *Calendario pel mese di Novembre*, in cui il fregio venne in gran parte schiarito ad eccezione della zona in alto a sinistra, che rimase piuttosto scura.

49 A conferma della sua abilità anche in situazioni tecnicamente complesse, ricordo che Perini collaborò con Antonio Berti nelle osservazioni dell'eclissi di sole del 15 marzo 1858 realizzando alcune fotografie (cfr. Zinelli 1859, pp. 19-20).

Analogo, ma meno diffuso, fu l'intervento sulle cornici con decorazioni floreali e animalistiche che accompagnano parecchie scene.

Oltre alle accortezze usate nella ripresa che spiegano la diversa traduzione monocroma di tinte uguali in tavole diverse, furono adottate procedure differenti: la schermatura delle immagini in fase di stampa, velature colorate localizzate in singole zone del negativo per ottenere grigi più o meno scuri, ritocco manuale nei casi di particolari minuti sui quali la velatura non poteva essere usata. Il trattamento del giallo in particolare, colore diffuso in molte varianti (anche nella sua versione oro), e spesso localizzato in piccoli dettagli, risulta essere stato complesso, come sono ad esempio le aureole dei santi, o i raggi di luce divina che emanano dai protagonisti della Natività, o alcune decorazioni nelle vesti.

Si ha comunque conferma dall'analisi condotta, che la risposta chimica ad ogni singolo colore è notevolmente influenzata dalla maggiore o minore sua purezza, e dalla sua eventuale commistione con altre tinte, tale che colori all'apparenza molto simili tra loro si riflettono in modo significativo sulla resa in toni di grigio. Detto in altri termini, una tinta, pure se inattinica, qualora contenga una parte anche piccola di altra tinta attinica, agisce sul negativo.

C'è infine da considerare che le operazioni di ritocco vero e proprio avvennero - e non può essere diversamente - avendo l'originale sott'occhio, come guida per l'operazione. E c'è anche da chiedersi se il ritardo nella predisposizione della copia del *Fac-simile* da inviare a Londra non sia stato determinato anche da un impegno importante in questa fase del lavoro oltre che, come traspare dai documenti, dai tempi richiesti per la predisposizione delle decorazioni in galvanoplastica.

7 Altre riproduzioni del Breviario Grimani

Si è detto che le riprese realizzate da Perini furono le prime condotte sul Breviario, ma in quel periodo analoga autorizzazione fu concessa a Léon Curmer, editore noto per le sue ricche pubblicazioni in cromolitografia,⁵⁰ che nel 1864

50 Léon Curmer (1801-1870), noto rappresentante di una nuova categoria di editori d'illustrazione che trovò sviluppo nel XIX sec., si era specializzato nella pubblicazione di libri sontuosamente illustrati, spesso a tema religioso. «Que Cur-

pubblicò trentasei delle miniature del Breviario e alcune partiture decorative in *Les Évangiles des Dimanches et Fêtes de l'année*,⁵¹ opera a caratte-

mer fût bien conscient de son propre rôle d'animateur et de créateur, c'est ce qu'attestent aussi les nombreuses 'notes de l'éditeur' de sa main qu'il intégra dans brochures et éditions» (Jongeneel 2011, p. 297, nota 11). Fin dal 1839, in una lettera indirizzata al *jury* dell'esposizione dei prodotti dell'industria, Curmer aveva indicato «les tâches de ce nouvel éditeur, attentif à opérer l'alliance de la typographie, conçue comme interprète de la pensée, avec tous les arts susceptibles de se grouper autour d'elle» (Renonciat 2010, 4). Su Curmer cfr. anche Bibliothèque nationale de France, scheda d'autorità Léon Curmer.

51 L'opera uscì in cento *livraisons*, ma fu pensata da subito per essere raccolta in tre volumi: i primi due, in cromolitografia, contengono le riproduzioni di miniature ricavate da vari manoscritti; il terzo, *Appendice aux Évangiles*, con le invocazioni alla Vergine e ai santi, contributi storico-critici su alcuni dei miniatori considerati dall'edizione, e un commento alle singole tavole pubblicate. Uno dei saggi, redatto sulla base di note fornite da Giuseppe Valentinelli, è dedicato al Breviario Grimani (pp. 1-20). Le tavole da esso derivate sono liberamente intercalate a riproduzioni di altri manoscritti secondo temi suggeriti dall'andamento dell'anno liturgico. Quelle con le attività dei mesi riportano la paginazione in numeri romani e il titolo; le altre (ad eccezione della XXXVI) la sola paginazione in numeri arabi. Se ne dà di seguito l'elenco secondo l'ordine in cui appaiono nell'esemplare esaminato - Biblioteca Nazionale Marciana, segn. C 379C 047-049 - con, tra parentesi, il riferimento alla numerazione adottata nel *Fac-simile* di Perini. I titoli dei soggetti sono tratti da un parziale *Catalogue des Miniatures* presente nell'*Appendice* (pp. 9-16). A quelle qui di seguito elencate se ne aggiungono alcune altre proposte a pp. 157-160 del vol. 1, che riproducono, con qualche modifica, decorazioni tratte dalle carte 636, 644, 715, 767 (Coggiola, p. 44, nota 4). Nel vol. 1: p. XI, *Janvier* (I, Occupazioni della vita, in Gennaio; c. 1v); p. XII, *Février* (III, Vita del colono nel Febbraio; c. 2v); p. XV, *Mars* (V, Opere de' campi nel Marzo; c. 3v); p. XVI, *Avril* (VII, Sposalizio celebratosi nell'Aprile, c. 4v); p. XIX, *Mai* (IX, Festa dell'albero di Maggio; c. 5v); p. XX, *Jouin* (XI, Falcatura delle messi in Giugno; c. 6v); p. XXIII, *Jouillet* (XIII, Tosatura della greggia, e mietitura del frumento; c. 7v); p. XXIV, *Août* (XV, Partenza per la caccia; c. 8v); p. XXVII, *Septembre* (XVII, Vendemmia; c. 9v); p. XXVIII, *Octobre* (XIX, Seminazione de' campi; c. 10v); p. XXXI, *Novembre* (XXI, Pascolo de' majali, e caccia delle lepri; c. 11v); p. XXXII, *Décembre* (XXIII, Caccia del cinghiale; c. 12v); p. XXXVI, *Trinité* (XLII, La Santissima Trinità; c. 213v); p. 9, *Naissance de saint Jean Baptiste* (LXX, La Nascita del Battista (c. 593v); p. 17, *Rencontre de saint Jean et de N. S. J.-C.* (LXXI, Il Battista nel deserto; c. 594r); p. 29, *La Circoncision* (XXXI, La Circoncisione del Signore; c. 67v). Nel vol. 2: p. 315, *Saint Pierre* (LXXII, S. Pietro Apostolo; c. 602v); p. 316, *Saint Paul* (LXXIII, S. Paolo Apostolo; c. 603r); p. 319, *Assomption* (LXXXVIII, La coronazione di Maria Vergine in cielo; c. 684r); p. 320, *Marthe et Marie* (LXXVIII, La Maddalena a' piedi di Gesù; c. 628r); p. 326, *La Toussaint* (CII, Tutti i Santi; c. 788v); p. 333, *David oint par Samuel* (XLVII, Davide unto re da Samuele; c. 289r); p. 334, *La Sibylle montre à l'empereur Auguste la Vierge qui devait enfanter* (XXVIII, Davide, che, salmeggiando, vede in ispirito la nascita del Messia; c. 44r); p. 343, *Sainte Anne entre David et Salomon* (LXII, Sant'Anna, seduta in trono, colla prima prima forma in seno di Maria, da lei concepita senza labe, e dai lati Davide e Salomone; c. 478v); p. 337, *Annon-*

re devozionale dalla fisionomia polimorfa: per un aspetto libera raccolta antologica delle migliori miniature a soggetto religioso allora note, cadenzate secondo i ritmi del calendario liturgico, per un altro aspetto testo storico-critico con intenti divulgativi, per altro ancora libro *cadeau* riccamente illustrato.

Le immagini pubblicate da Curmer furono predisposte da Germano Prosdocimi (1819-?),⁵² pittore, disegnatore e grafico che già in passato, almeno fin dal 1857, aveva più volte copiato le miniature del Breviario (cfr. Foucard 1857, p. 135; Coggiola 1908, p. 46, nota 1), ma forse anche in precedenza. Stavolta però, su indicazione dello stesso editore, lo fece su una base fotografica (cfr. Curmer 1864, vol. 3, p. V; 1865, p. 2; Coggiola 1908, p. 45).

Nel terzo volume degli *Évangiles*, l'editore francese spese parole di elogio sul veneziano:

Le secours de la photographie, la supériorité et la fidélité du pinceau de M. Prosdocimi,

ciation (LXVI, L'Annunziazione di Maria; c. 530v); p. 340, *La Vierge et l'Enfant Jésus* (CIX, La Vergine col Putto; c. 830v); p. 341, *La Vierge exaltée par dessus toutes les Saintes* (XCI, La Vergine in trono col Figlio in braccio, corteggiata dalle sante Cunegonda, Geltrude, Gudula, Caterina ed Agnese; c. 719v); p. 344, *Le Trépas de la Vierge* (LXXXVII, Il transito di Maria Vergine; c. 683v); p. 347, *Titres de la Sainte Vierge* (CX, Simboli sotto cui fu adombrata Maria; c. 831r); p. 353, *Apôtres* (LIII, Li Santi Apostoli; c. 401r); p. 354, *Les Saints Confesseurs* (LV, Alcuni Santi Pontefici e Confessori; c. 422v); p. 355, *Les Vierges* (LVI, Alcune Sante Vergini e Martiri; c. 432v); p. 357, *Sainte Catherine discutant avec les docteurs* (CVI, Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria; c. 824v); p. 358, *Martyre de sainte Catherine* (CVII, Il martirio di santa Caterina; c. 825r); p. 360, *Sainte Barbe* (CVIII, Santa Barbara; c. 828v); p. 361, *Saint Michel Archange* (XCV, L'Arcangelo s. Michele; c. 746v).

52 Le notizie su Germano Prosdocimi sono molto scarse, e il suo nome non compare nei più importanti repertori, dove è segnalato invece il figlio Alberto, col quale a volte viene confuso. Una parziale ricostruzione biografica è in Lermer 2001, pp. 290-291. Le notizie pur frammentarie raccolte nel corso di questa ricerca lo indicano come persona abile nel riprodurre documenti e immagini di qualsiasi tipo che si diceva egli riuscisse ad imitare alla perfezione. Nel 1857-1858 illustrò il volume *Capolavori di Carlo Goldoni* curato da Francesco Cameroni, comprendente trenta commedie, ognuna introdotta da una testata xilografica su suo disegno. Presso il Museo Storico del Castello di Miramare è conservata una serie di suoi acquerelli che illustrano vari ambienti di Villa Lazarovich, sul colle di san Vito, prima dimora in città dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo. Risulta da una ricerca nel web che il pittore abbia copiato alcune pagine del Breviario su pergamena, con l'evidente intento di ottenere maggiore verosimiglianza con l'originale. Giuseppe Valentinelli ci informa che Prosdocimi apponeva il proprio nome nelle copie da lui realizzate, sostituendolo alle scritte decorative delle vesti che spesso si incontrano nelle figure (cfr. Coggiola 1908, p. 46, nota 1).

artiste vénitien dont nous ne pourrions trop louer le mérite et l'exactitude, ont rendu possible la reproduction de ces belles miniatures. Les fidèles copies que cet artiste éminent a faites pour nous des miniatures du Bréviaire et des douzes splendides peintures du calendrier égalent assurément les originaux, en conservant à chaque sujet la manière particulière de l'auteur. (p. 19)

In concreto, Curmer faceva fotografare le opere di suo interesse, e poi colorare le stampe positive da bravi coloristi o pittori, ottenendone delle riproduzioni 'fedeli' da trasferire poi sulla pietra litografica. In più punti del testo egli mise in rilievo il grosso aiuto che la fotografia aveva dato nell'edizione della sua impegnativa opera, sia nel velocizzare un lavoro che diversamente sarebbe stato molto lungo e difficile, e in parte non realizzabile, sia anche come mezzo per ottenere la precisione e l'esattezza nella riproduzione dei modelli. Nelle pagine iniziali del terzo volume, si lasciò andare ad un'espressione molto vivace nei riguardi della fotografia:

Un ami que je possède à Venise vint à mon aide, et photographe et peintre qu'il eut bientôt trouvés se mirent à reproduire un grand choix de ces merveilles. Qu'elle soit bénie entre toutes les inventions modernes, cette admirable photographie! Elle n'a de rivale ici-bas que l'imprimerie; elle agit mille fois plus vite; elle entre en souveraine au milieu des ténèbres; elle éclaire hardiment tous les mystères; elle produit au grand jour, pour tout le monde, une quantité inépuisable de ces beautés que le genre humain eût ignorées sans elle. (p. V)⁵³

Egli peraltro non si limitava a valorizzarne gli aspetti strumentali, ma ad essa si affidava anche per la formazione di un proprio giudizio estetico sulle opere:⁵⁴ segnale questo della fi-

⁵³ Negli *Évangiles* Curmer usò la fotografia anche in modo diretto. Il terzo volume dell'opera è infatti arricchito da molte stampe positive su carta albuminata, di piccole dimensioni (mediamente 75 x 47 mm), incollate alle pagine entro ricche e ampie cornici decorative. Esse scandiscono il testo, premesse alle invocazioni alla Vergine e ai Santi.

⁵⁴ Parlando della collezione di Louis Brentano, di Francoforte, Curmer si soffermò su quaranta miniature di un libro d'ore possedute dal tedesco, e affermò: «Lorsque j'écrivis mon article de la *Revue de Paris*, je n'avais point visité personnellement le cabinet de M. Louis Brentano. Ma récente excursion m'a procuré cet avantage. Les développements que j'ai fournis à cet égard étaient le résultat d'une correspon-



Figura 15. *Janvier* (c. 1v), cromolitografia, 147 x 100/ 288 x 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 1, p. XI. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 047)

ducia, allora in accrescimento, nella capacità traduttiva di un *medium* che si preparava inesorabilmente a sostituire le usuali stampe litografiche ed incisioni.

Nel suo testo, Curmer informò dettagliatamente il lettore sulle ricerche condotte in vista della pubblicazione e sulla disponibilità dei responsabili delle più importanti biblioteche e musei a consentire o meno che si riprendessero le opere in loro custodia. Si viene allora a sapere che le sue richieste furono ovunque ben accolte, con sole due eccezioni rappresentate dalla Bibliothèque Impériale di Parigi e dal recentemente costituito Musée des Souverains, al Louvre

dance écrite et de photographies: j'y joindrai maintenant le produit d'investigations directes et j'en parlerai *de visu*. [...] La vue directe de ces monuments a confirmé, d'une manière à peu près complète et absolue, l'impression ou le sentiment que j'avais conçu. Rapprochés de mes excellentes photographies, que j'ai comparées aux originaux, ceux-ci n'y ont ajouté que la magie de la couleur. Le rendu de la forme est généralement irréprochable» (1864, 3°, pp. 120-121).

(1864, vol. 3, p. 119),⁵⁵ dove la fotografia era assolutamente proibita, e che egli sostanzialmente biasimava, accusando indirettamente le due istituzioni di essere nemiche del progresso.⁵⁶ Non diversamente sarebbe successo alla Biblioteca Vaticana, dove il cardinale Giacomo Antonelli (1806-1876) faceva rigorosamente rispettare il regolamento che vietava le riprese fotografiche, se, con l'aiuto di personaggi influenti, non avesse ottenuto l'autorizzazione direttamente dal papa in persona (1864, vol. 3, p. VII).

A Venezia, l'abate Valentinelli acconsentì volentieri a mostrargli il Breviario e a farne riprodurre parecchie miniature. Furono realizzate allora una cinquantina di fotografie (cfr. Curmer 1865, p. 8) tra miniature a piena pagina e partiture decorative.

Pur informando diffusamente il lettore sul lavoro da lui condotto, Curmer non accennò alla cronologia dei suoi contatti con le varie istituzioni, non rivelò il nome dell'amico veneziano che gli segnalò i due professionisti, né quello del fotografo che realizzò per lui le riprese, ma ad intendere quanto fino ad ora noto sulla questione, non si rivolse a Perini che pure aveva esperienza dell'oggetto da riprodurre, forse già possedeva i negativi, e presso il quale avrebbe probabilmente potuto ottenere prontamente, con minor disagio per sé e per la Marciana, le stampe positive che gli servivano.⁵⁷

55 Il Musée des Souverains fu allestito nel 1852 come sezione del Louvre, con l'obiettivo di commemorare la monarchia francese attraverso l'esposizione di alcuni oggetti legati ad ognuno dei regnanti (cfr. St. John 1855, pp. 202-205).

56 Scrive Curmer a proposito della Bibliothèque Impériale: «Espérons que la génération à venir verra luire des jours plus heureux, et que la photographie, cette gloire du XIX^e siècle, franchira enfin officiellement les portes de ce monument national, qui n'existerait pas si les arbitres de ses destinées dans le temps présent avaient été, au XV^e siècle, chargés de faire pour la propagation de l'imprimerie ce qu'ils font si rigoureusement pour la photographie» (Curmer 1864, vol. 3, p. 60).

57 Camillo Soranzo affermò che l'incarico a Germano Prodocimi risaliva al 1860 (1870, p. 23), termine plausibile in relazione alla data di pubblicazione degli *Évangiles* vista la mole di lavoro che l'edizione richiese, e i numerosi contatti avviati da Curmer con istituzioni di vari Paesi. Accettando quella data, ne conseguirebbe che i rapporti del francese con Venezia siano da porsi come antecedenti (o concomitanti) alla decisione presa da Antonio Perini di riprodurre il Breviario. Ciò fa sorgere la domanda se non fosse egli stesso il fotografo che eseguì le fotografie poi colorate da Germano Prodocimi. L'ipotesi di un coinvolgimento di Perini non trova però riscontro né nei documenti esaminati, né in bibliografia, dove invece la distinzione e la successione tra loro delle due imprese è posta in modo inequivocabile. Nel volume del *Fac-simile* presente alla Biblioteca del Museo Correr, una nota manoscritta di Cicogna, posta in

Osservando le riproduzioni tratte dal Breviario presenti negli *Évangiles* in relazione a quanto l'editore comunicava sulla loro derivazione fotografica, appare evidente che la trasposizione cromolitografica occultò del tutto la fotografia, che non vi è più riconoscibile, dando luogo a figurazioni che paiono create *ex novo*.⁵⁸

Rispetto all'originale, le ombre e le luci vi sono a volte modificate e semplificate, soprattutto nei dettagli. Un esempio evidente si ha nelle parti alte delle scene con le attività dei mesi, laddove il cielo sfuma gradualmente verso colorazioni scure procedendo verso l'alto (e la profondità dell'universo), gradualità che nella cromolitografia è limitata, e dove vi è un passaggio piuttosto brusco tra le due zone dell'immagine. Un altro esempio si può trovare nella tavola a p. XI, *Janvier* (figg. 3 e 15): nella volumetria e nelle pieghe della veste verde del valletto in primo piano che taglia una fetta di pane al levriero; o, nella tav. a p. 326 del secondo volume, *La Toussaint* (fig. 16), nello stendardo all'estrema destra sorretto da un angelo, che acquista un gioco di luci ed ombre assente nell'originale.

Diversi poi sono alcuni particolari. Si veda ad esempio, sempre nella tavola dedicata al mese di gennaio, l'allacciatura delle scarpe del valletto, molto semplificata; il 'vascello' per il sale e il pepe sul tavolo che viene rappresentato come forma chiusa, tanto da perdere la propria identificazione fisica; o l'aspetto delle lingue di fuoco nel caminetto che mostrano un grafismo che limita loro l'ampiezza (e l'idea di calore) presente invece nell'originale; o ancora, la trama della stuoia che copre il pavimento, alquanto più rada.

Nella tav. a p. XII, *Février*, appare semplifica-

un foglietto in apertura del volume, ci informa che la fotografia tav. [LIII], *Li Santi Apostoli*, gli fu data da Germano Prodocimi: «La fotografia che qui è a p. 157 non è tratta dalla fotografia onde è tutto il Breviario = questa è più piccola e la ebbi dal Prodocimi». Essa quindi va considerata a tutta evidenza frutto delle riprese fatte realizzare da Léon Curmer per la pubblicazione dei suoi *Évangiles*. Questa fotografia è su supporto secondario anonimo, ed è effettivamente di dimensioni leggermente inferiori (211 × 160 mm) a quelle delle fotografie di Perini. All'esame visivo, mostra un'intonazione analoga, ma l'aspetto globale dell'immagine appare più opaco e 'sordo', suggerendo la sua provenienza da uno studio fotografico diverso da quello del nostro fotografo, e confermando quanto risulta dai documenti emersi e dalla bibliografia. Allo stato delle ricerche, l'affermazione di Soranzo non può dunque che essere considerata in termini del tutto generali e orientativi; le due iniziative - di Perini e di Curmer - tenute indipendenti l'una dall'altra, e la prima precedente alla seconda.

58 Ove non diversamente indicato, le immagini citate sono tutte presenti nel primo volume.

ta la forma degli alberi, in parte denudati dalle fronde, sono assenti alcuni piccoli arbusti, è inferiore di numero lo stormo di uccelli sopra la colombaia, e molto denso e pesante appare il fumo che esce dalla botola del tetto, a sinistra, che nell'originale è appena percepibile.

Evidente è anche la semplificazione nella resa del paesaggio: ad esempio, nella tav. a p. XV, *Mars*, le asperità del terreno sono addolcite, i cespugli al margine destro dell'immagine, nell'originale non certo rigogliosi ma pure con un po' di fogliame, risultano totalmente spogli, e tutti perdono la loro esilità per diventare più robusti. Analoga semplificazione nella vegetazione si ha nella tav. a p. XXXII, *Décembre* (fig. 19). Nella tav. a p. XXVII, *Septembre* (figg. 17-18), la vigna in primo piano appare più rada e povera mentre quella visibile in fondo, a ridosso delle mura del castello, più rigogliosa, tanto che assume l'aspetto di un boschetto. Anche qui ne soffrono i piccoli cespugli, e compare il rivestimento d'ardesia nella parte bassa sporgente del torrione a destra dell'immagine, assente nell'originale.

E ancora: i contorni delle figure e molti dei tratti delle immagini risultano spesso accentuati da un segno scuro, e alterate sono le caratterizzazioni fisiognomiche delle figurazioni originali, molto espressive, uniformate invece ad un gusto contemporaneo. Anche i colori, che nell'originale sono a volte delicati, con leggere ombre colorate, appaiono più densi e saturi, e in qualche caso diversi. E si potrebbe continuare.

Queste cromolitografie, che in linea teorica dovrebbero meglio del monocromatismo di Perini rispondere ai caratteri estetici ed artistici degli originali, in realtà appaiono ai nostri occhi inadeguate al compito, e assumono quasi un aspetto naïf. Già più di un secolo fa, Giulio Coggiola esprimeva la perplessità che noi oggi proviamo di fronte a quelle immagini, dichiarando implicitamente la lunga strada compiuta in pochi decenni nelle abitudini visive e negli strumenti di studio dell'arte:

Ai risultati conseguiti dal Curmer non si può certo negare quella lode che già attribuimmo alle fotografie del Perini, in quanto l'arte della litografia a colori raggiunge negli *Évangiles*, in relazione ai tempi, un segno di perfezione tecnica notevolissimo. Ché se noi oggi siamo indotti a preferire decisamente a quelle tavole, scintillanti di oro e festose di variata gamma cromatica, anche le semplici fotografie del facsimile del 1862, dobbiamo pur riconoscere che la propensione è determinata dalla insof-



Figura 16. *La Toussaint* (c. 788v), cromolitografia, 201 × 149/ 288 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 2, p. 326. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 048)

ferenza che i processi fotomeccanici odierni hanno posto in noi per il disegno necessariamente inesatto, per quella caratteristica patina, un po' fredda e pesante, che non poteva e non può scompagnarsi da una riproduzione cromolitografica. Sotto questo aspetto le tavole del Curmer temono assai più la comparazione diretta con il nostro originale di quello che non la temano, anche oggi, le fotografie del Perini, sebbene siano dall'azione irreparabile del tempo rese, oltre tutto, alquanto più indecise nei contorni e affievolite nel tono generale. (1908, p. 45)



Figura 17. Tav. 17. *La vendemmia in settembre* (c. 9v).
Da: *Breviario Grimani* 1970



Figura 18. *Septembre* (c. 9v), cromolitografia,
199 × 148/ 286 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches*
[...] 1864, vol. 1, p. XXVII. Venezia, Biblioteca Nazionale
Marciana (segn. C379C 047)

8 Intersezioni editoriali: da Perini ad Ongania

Dopo l'editore francese, altri chiesero di riprodurre il Breviario, e Coggiola ce ne informa diffusamente (1908, pp. 45-46). Nel 1868 lo fece il fotografo francese Adolphe Braun (1812-1877), in occasione della venuta a Venezia dei propri operatori, incaricati di condurre una campagna fotografica sui disegni dell'Accademia di Belle Arti.⁵⁹ Nel 1875 si interessò al Breviario anche Carlo Naya (1816-1882) giustificando la sua richiesta con l'adozione di un «nuovissimo metodo» di fotografia» (p. 45, nota 3), e, in quel-

59 In quell'occasione gli operatori della ditta Braun fotografarono 323 disegni e 7 dipinti tra quelli conservati all'Accademia (cfr. Braun 1868a, 1868b). La ditta francese si era rivolta al Ministero dell'Istruzione Pubblica per ottenere l'autorizzazione alle riprese. Nel caso delle opere delle Gallerie accademiche esse furono direttamente autorizzate (cfr. Filippin 2016); per il Breviario Grimani si attese il parere dei responsabili della Biblioteca Marciana.

lo stesso periodo, anche Carlo Ponti e qualche «speculatore straniero» (Veludo 1876) (*infra*, Documenti, 4) non meglio identificato. Nel giugno del 1876, lo fece anche Ferdinando Ongania⁶⁰ intenzionato a riprodurre il Breviario col sistema eliotipico;⁶¹ ma a tutti il permesso venne

60 Su Ferdinando Ongania (1842-1911) cfr. soprattutto Bertolini, Molmenti [1912]; Pompeati 1943; Costantini 1984; 1986, pp. 39-40; Costantini, Battistella 1986; Anon. 2010, 2011; Mazzariol 2008, 2011.

61 L'eliotipia, nota in letteratura con varie denominazioni (albertipia, collografia, autotipia, fotocollotipia, e, secondo le definizioni accettate dal Congresso fotografico internazionale di Parigi del 1889, eliotipia, collotipia o fotocollografia) è un procedimento di stampa planografica che sfrutta la sensibilità alla luce delle sostanze colloidali quando addizionate di bicromati, le quali, opportunamente trattate, forniscono ottime matrici. Le immagini che se ne ottengono erano allora molto apprezzate per la loro inalterabilità (contrariamente alle usuali fotografie su carta albuminata, soggette nel tempo a degrado) e per la più versatile traduzione cromatica dei soggetti riprodotti consentita da varie pigmentazioni. Nelle fasi di ripresa fotografica non differisce dalle usuali

fermamente rifiutato. Coggiola ricordò come la necessità di diffondere la conoscenza del manoscritto si scontrasse con l'opposta esigenza di impedirne una frequente manipolazione. Riferì anche delle apprensioni di Giuseppe Valentinelli, della sua accorata opposizione alla richiesta di Braun, e dell'analogo atteggiamento del suo successore Giovanni Veludo verso Carlo Naya (Coggiola 1908, pp. 42-43). La loro preoccupazione era determinata dall'aumento delle richieste di vedere il Breviario e dalla frequenza con cui gli «artisti meccanico-chimici» chiedevano di fotografarlo:

non pare che gli artisti meccanico-chimici vogliano persuadersi a lasciare tranquillo questo tesoro artistico dell'umano ingegno, ch'è, per così dire, la piaga gloriosa della Marciana. Escono sempre in campo con novelle scoperte che, come i denti di Cadmo, si moltiplicano di giorno in giorno, e l'una supera l'altra; e non sono, a dir breve, che maniere diverse di applicare uno stesso principio. (Veludo 1876)

Tutto ciò aveva nel tempo determinato il «moltiplicarsi delle circostanze di lunghi maneggiamenti del codice, tanto più che anche alcuni artisti (e il Prosdocimi soprattutto, che già aveva lavorato per il Curmer) avevano cominciato a valersi, a scopi puramente industriali, della facoltà di copiare le più insigni miniature del cimelio» (Coggiola 1908, p. 46).⁶²

Nel 1875, a seguito della richiesta di Carlo Naya, Giovanni Veludo aveva sollecitato e ottenuto in sede ministeriale l'emanazione di norme precise volte a impedire il frequente accesso diretto all'opera; di esse aveva dato notizia in un articolo apparso sulla *Gazzetta di Venezia* nel dicembre

operazioni se non per la necessità di ottenere un negativo speculare dal quale ricavare poi la matrice. Alla metà degli anni '70 dell'Ottocento, il procedimento eliotipico aveva incontrato a Venezia l'interesse non solo di Ongania ma anche di alcuni fotografi, come appunto Carlo Naya (il 'nuovissimo metodo' da lui indicato è infatti da identificarsi con l'eliotipia) e Giovanni Battista Brusa, che lo avevano adottato nella riproduzione di disegni e incisioni, soggetti per i quali si era dimostrato particolarmente adatto. A Venezia, fu praticato con successo soprattutto da Carlo Jacobi (1852-1917), attivo in collaborazione con Ongania in numerose imprese editoriali. Cfr. Mazzariol 2011.

⁶² Nello scritto, Coggiola riporta anche una nota di Giuseppe Valentinelli in cui è dettagliata una cospicua attività di copia dal Breviario condotta da Prosdocimi, ulteriore rispetto all'incarico avuto da Curmer. Riferisce anche che, secondo Emmanuele Antonio Cicogna, analoga attività svolgeva il pittore Tramontini, sul quale nulla è noto più che il nome (p. 46, nota 1).



Figura 19. *Décembre* (c. 12v), cromolitografia, 200 × 148/ 286 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 1, p. XXXII. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 047)

di quell'anno (cfr. Veludo 1875, 1876; Coggiola 1908, p. 42, nota 1), e se ne avvalse dopo di allora nell'espletamento dei suoi compiti di stretta custodia del manoscritto.

Se allora si considera l'atteggiamento espresso da Giuseppe Valentinelli in un torno d'anni relativamente breve, tra le riprese di Perini e Curmer e il 1868, quando venne rifiutata la richiesta di Braun, ci si deve chiedere cosa fosse cambiato nel frattempo, e se l'adesione del bibliotecario alle richieste dei primi fosse stata davvero tranquilla e disponibile come l'editore suggerisce. Ecco quanto scrisse Coggiola a proposito del rifiuto opposto alle richieste dei due fotografi:

E invero, quanto alla prima domanda [di Adolphe Braun], osservava giustamente il Valentinelli che della riproduzione Perini ancora restavano disponibili parecchi esemplari alla vendita e diverse tavole staccate, senza parlare della possibilità di ricavare altre copie dalle negative, ancora sussistenti. Quanto alla seconda istanza [di Carlo Naya], uguali moti-

vi poteva addurre il Veludo; né c'era ancora l'obbiezione seria che l'arte fotografica avesse fatto progressi così rilevanti da permettere che un nuovo facsimile si lasciasse di gran lunga addietro quello del Perini. (1908, p. 46)

Nessuna ulteriore campagna fotografica fu dunque condotta sul Breviario dopo le due citate, fino a quella, questa volta integrale, realizzata per la pubblicazione dell'opera curata da Salomone Morpurgo e Scato de Vries nel 1904-1908, per la quale Coggiola scrisse il suo saggio.

Poco prima, nel 1903, Ferdinando Ongania aveva a sua volta pubblicato - in francese - un volumetto contenente le immagini delle 110 tavole principali del Breviario - le stesse fotografate da Perini (figg. 29-30) - e, a colori, l'immagine dei due piatti anteriore e posteriore, premettendovi una breve introduzione costituita dalla traduzione pressoché letterale del breve saggio di Camillo Soranzo in una pubblicazione che Coggiola definì «insignificante e non autorizzata» (1908, p. 48, nota 1), con le tavole in dimensione ridotta,⁶³ e che non teneva conto del risultato degli studi nel frattempo intervenuti; pubblicazione che si meritò un commento tiepido da parte di Léon-Gabriel Pélissier sulle pagine della *Revue des questions historiques*:

Terminons ce qui regarde l'art, en signalant un album intéressant, qui n'est toutefois qu'à demi réussi: la reproduction du célèbre bréviaire Grimani de la *Biblioteca Marciana* à Venise. Avec un texte de M. de Mas Latrie, ce volume contient cent douze planches héliogravées, reproductions fidèles, mais parfois assez confuses et mal venues, des miniatures de l'original. La maison Ongania a souvent fait mieux en ce genre; il est vrai que cet album est surtout une œuvre de vulgarisation, et il y a là un effort qu'il faut louer, tout en faisant des réserves sur la valeur artistique du résultat. (Pélissier 1904, p. 592)⁶⁴

Nel 1906 Ongania ripropose il testo aggiungendovi le edizioni inglese, italiana e tedesca (cfr. Mazzariol 2011, p. 32). Tutte furono provviste di

⁶³ Le immagini presenti nel testo di Ongania misurano 150 × 110 mm.

⁶⁴ Il riferimento a Louis de Mas Latrie deve correttamente intendersi quale autore della traduzione francese del testo di Zanotto, dal quale discendono direttamente le sintesi citate in questo scritto, compreso il testo di Soranzo. Del resto, nel 1903, Mas Latrie era ormai deceduto da qualche anno.

una rilegatura in velluto rosso amaranto con una placca metallica, color oro o argento, applicata sul piatto anteriore, che riproponeva il ritratto del doge Antonio Grimani (nell'originale presente nel piatto posteriore).

Vi furono in realtà nel 1878 e nel 1880-1881 due ulteriori pubblicazioni del Breviario. Con la prima, segnalata da Henri Omont (1911, p. 134) e documentata alla Bibliothèque nationale de France (segn. 4-FAC SIM-226-228), Perini riproponeva, nella stessa veste, il suo *Fac-simile* del 1862, evidentemente esaurito, a fronte di una richiesta ancora attiva.⁶⁵ L'altra, del 1880-1881, limitata a 100 esemplari, è da assegnare ad Ongania.⁶⁶ Esse sono legate tra loro con modalità complesse e ad oggi non del tutto chiare, ma sulle quali è possibile avanzare qualche ipotesi.

Antonio Perini aveva continuato a disporre dei propri negativi per molto tempo, ma nell'agosto del 1879, dopo una lunga malattia, era deceduto mentre si trovava in villeggiatura a Treviso, e l'edizione di Ongania giunse tempestiva dopo il fatto luttuoso, tanto tempestiva che la connessione tra i due eventi non può essere trascurata. Dai fatti fin qui esposti, appare evidente che la pubblicazione del 1880-1881 fu possibile solo grazie ai negativi realizzati vent'anni prima, ceduti da Perini o dai suoi eredi all'editore veneziano,⁶⁷ che

⁶⁵ Alla riedizione di Perini del 1878 è probabilmente da riferire anche l'esemplare presente alla Royal Academy of Art di Londra (rec. no. 12/4517), acquistato proprio quell'anno.

⁶⁶ Gli esemplari dell'opera rintracciati nei maggiori cataloghi sono diversamente datati al 1880 e al 1880-1881. Il numero di copie allora stampate si ricava dal catalogo della New York Society Library: <http://library.nysoclib.org/search/~a?searchtype=a&SORT=R&searcharg=Perini> (2016-02-01) e dall'esemplare presente al Kunsthistorisches Institut, Bibliothek, dell'Università di Tübingen, segnalato da Mazzariol 2011, p. 114. Credo fondato supporre che le edizioni tedesca e francese del breve testo di Camillo Soranzo uscite nel 1881, siano strettamente legate alla pubblicazione. Come già aveva fatto Perini, anche Ongania prevede per le sue edizioni alcune riproduzioni a colori, rintracciate peraltro in forma sporadica negli esemplari qui considerati. Quello presente alla Universitätsbibliothek di Heidelberg (1880-1881) contiene le seguenti: 9. *Vie du Château - Départ pour la promenade* (c. 5v); 33. *La reine de Saba devant Salomon* (c. 75r); 60. *Les anges présentent à Dieu les âmes de nouveaux élus* (c. 469r); 106. *Sainte Catherine au milieu des docteurs d'Alexandrie* (c. 824v). Con qualche diversità nelle titolazioni, le quattro tavole furono riproposte nel 1906, e si può pensare già nel 1903, pur non essendo emersa nel corso della ricerca documentazione atta a confermarlo.

⁶⁷ Sono documentate altre cessioni di propri materiali da parte di Antonio Perini: allo stesso Ongania fornì alcuni negativi dei disegni dell'Accademia di Belle Arti usati per la pubblicazione della *Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle*



Figura 20. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani* [...], Venezia, Stabilimento Fotografico A. Perini, [1880-1881]. Frontespizio. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

a sua volta pubblicò a proprio nome il *Fac-simile* in almeno tre versioni differenti, per ora testimoniate presso la Fondazione Giorgio Cini e la Fondazione Querini Stampalia, a Venezia, presso l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), a Parigi, e alla Universitätsbibliothek di Heidelberg.⁶⁸

Arti in Venezia, 1876. Nel 1880 l'editore pubblicò la raccolta *Reale Armeria di Torino* (Mazzariol 2011, p. 117), da pensare come derivata dalla campagna fotografica condotta da Perini nel 1865, e copia di quei negativi erano stati ceduti prima del 1878 ad Alberto Pietrobon, fotografo di origine veneziana attivo a Firenze e Torino (Cavanna 2003, p. 88). È facile allora immaginare che, con l'aggravarsi della malattia che lo portò poi alla morte, e che gli impediva il libero espletamento del suo lavoro, Perini abbia riorganizzato la propria attività su basi diverse, per ora del tutto oscure.

⁶⁸ Per l'identificazione delle diverse edizioni del *Fac-simile* degli anni 1878-1881 è stata determinante la collaborazione di Fateha Fétouche del Département des manuscrits della Bibliothèque nationale de France, di Anne-Laure Charrier-Ranoux, dell'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi, e di Clemens Rohfleisch, dell'Universitätsbibliothek di Heidelberg, che ringrazio molto.

Alla Fondazione Giorgio Cini è infatti presente un esemplare del *Fac-simile* (segn. ISDA Y 0000 7280) che, pur assegnato a Perini, e datato 1862, differisce in alcune caratteristiche dai due precedentemente esaminati. È costituito da un volume rilegato in pelle rossa con decorazioni dorate ai bordi del piatto anteriore, introdotto da un frontespizio (fig. 20) che sostituisce le due semplici pagine della titolazione in italiano e francese di ambedue le edizioni di Perini, con una cromolitografia vivacemente decorata ispirata alle miniature del Breviario, e con le indicazioni editoriali nelle due lingue disposte su due colonne. Comprende lo scritto di Francesco Zanotto e le 110 fotografie su carta albuminata, montate su cartoncino anonimo di dimensione media di 305 × 225 mm, intercalate al testo tavola per tavola. Il nome del fotografo e il numero della tavola raffigurata sono riportati in basso, nel supporto primario, stampati dal negativo. Sul verso delle dodici riproduzioni che raffigurano le attività dei mesi, è però presente il timbro di Ongania con la propria riserva di proprietà. Ad eccezione della dimensione dei supporti secondari, analoga a quella dell'esemplare marciano, le altre caratteristiche del volume lo differenziano da esso in modo significativo; e diverse sono anche le fotografie, pur palesemente derivate dagli stessi negativi: la dimensione dei supporti primari, che in Perini si adeguava agli originali, qui è uniformata a 250 × 195 mm ca.; i toni morbidi spesso presenti nell'edizione del 1862 sono sostituiti da un monocromatismo più 'freddo', determinato da una diversa metodologia nella stampa; le figurazioni appaiono tendenzialmente più contrastate, apparentemente guadagnandoci in definizione, ma in realtà impoverendo la ricchezza e varietà del chiaroscuro, e riducendo la capacità di resa volumetrica e spaziale: i sottili passaggi tonali capaci di rendere ciò che Filippo Draghi definiva «prospettiva aerea» (1864) tendono a perdersi. L'aspetto più eclatante è rilevabile in alcune tavole nelle quali sono ben leggibili interventi manuali sul negativo. Ne propongo alcuni esempi.

Si osservi la città murata sullo sfondo di tav. 5, *Opere de' campi nel Marzo* (c. 3v; fig. 21), in parte ormai sbiadita nelle versioni marciana e fiorentina (fig. 5), e qui più leggibile: leggibilità però motivata dall'essere stati i tratti portanti delle architetture delineati manualmente sul negativo. Ben evidente è anche l'integrazione nella tav. 7, *Sposalizio celebratosi nell'Aprile* (c. 4v; fig. 22) in cui le torri sullo sfondo, illeggibili ormai negli esemplari di Perini (fig. 6), risultano chiaramente



Figura 21. Anonimo, Tav. 5. [*Opere de' campi nel Marzo*] (c. 3v), [1880-1881]; albumina/ carta, 250 × 195/ 305 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)



Figura 22. Anonimo, Tav. 7. [*Sposalizio celebratosi nell'Aprile*] (c. 4v), [1880-1881]; albumina/ carta, 251 × 195/ 306 × 226 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

disegnate, e appaiono diverse dall'originale. Altri casi analoghi si hanno nelle tavv. 9, *Festa dell'albero di Maggio* (c. 5v; fig. 23), 11, *Falciatura delle messi in Giugno* (c. 6v; fig. 24), 15, *Partenza per la caccia* (c. 8v; figg. 7 e 25) e 23, *Caccia del cinghiale* (c. 12v; fig. 26). Si intervenne a volte anche in alcuni piccoli dettagli, come nella tav. 3, *Vita del colono nel Febbraio* (c. 2v), dove è evidente un ritocco nello stormo di uccelli in alto, a destra dell'immagine; o nella tav. 21, *Pascolo de' majali, e caccia delle lepri* (c. 11v) in cui è leggibile un'integrazione nel paesaggio sullo sfondo, tra gli alberi.

Prima della stampa di questi positivi, le lastre furono dunque verificate, e se ne corressero manualmente alcune perdite informative palesemente determinate dall'uso e dal degrado spontaneo avvenuto nel frattempo.

L'esemplare - purtroppo mutilo - presente alla Fondazione Querini Stampalia (segn. 179.A.11; cfr. anche Mazzariol 2011, p. 113) raccoglie le fotografie delle tavv. da 56 a 110 montate

su cartoncino azzurrognolo che misura mediamente 356 × 270 mm e riporta, in basso, il nome dell'editore: «F. Ongania edit. Venezia» (fig. 28).⁶⁹ La dimensione dei positivi, anch'essi

⁶⁹ Oltre agli esemplari citati nel testo, l'edizione di Ongania è stata rintracciata presso le seguenti istituzioni:

- Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin dell'Université de Namur, 1880-1881 (segn. Reserve, Cote R19C0194/01 e R19C0194/02).
- Universität Tübingen, Kunsthistorisches Institut - Bibliothek, Tübingen: 1880-1881, in tre volumi (Signatur: AJ 1560 a / 10, texte, Facs. 1 e Facs. 2); segnalato anche da Mazzariol 2011, p. 114.
- Nationale bibliotheek van Nederland, Den Haag: 1880, un volume in-4 (r.n. LHO HS.C 471 BRGper).
- New York Society Library, 1880, in tre volumi, mutilo della tav. 110 (Call No. Z-L G8617 F2 v. 1/ v. 2/ v. 3).
- National Gallery of Art di Washington [1880], un volume con coperta in pelle rossa (call no. P133).
- Houghton Library, Harvard University, 1880; risultano presenti tre copie dell'opera: un volume rilegato in pelle rossa e con frontespizio in cromolitografia, analogo a quello presente alla Fondazione Cini (call no. f TypPh 825.62.4365); una copia in tre volumi (Fine Arts



Figura 23. Anonimo, Tav. 9. [*Festa dell'albero di Maggio*] (c. 5v), [1880-1881]; albumina/ carta, 250 × 194/ 306 × 226 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDAY 0000 7280)



Figura 24. Anonimo, Tav. 11. [*Falciatura delle messi in Giugno*] (c. 6v), [1880-1881]; albumina/ carta, 254 × 194/ 306 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDAY 0000 7280)

su carta albuminata, è analoga a quella rilevata nel volume alla Fondazione Cini, e analoga ne è l'indicazione autoriale e la numerazione delle tavole. L'aspetto dei fototipi è però diverso: non considerando un certo sbiadimento che ha reso ormai illeggibili alcuni dettagli, la stampa vi è più morbida e meno contrastata, e i supporti

primari sono tutti visibilmente e uniformemente ingialliti: caratteristiche dovute all'adozione di modalità di stampa differenti, tali da farne supporre la provenienza da un diverso studio fotografico.

Harvard Depository, call no. FA4497.2.5) e un'altra in due volumi (Fine Arts Harvard Depository, call no. FA4497.2.6).

- Wellesley College, Wellesley (MA, USA), 1880: comprende quattro tavole a colori (Call no. 096 G88).
- University of California, Davis (CA, USA), Shields Library, 1880: pare trattarsi di esemplare mutilo, comprendente però alcune tavole a colori (Call no. ND3365.G7 O5).

Potrebbero essere riferiti a quest'edizione anche l'esemplare presente presso la Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona, comprendente sole ventisei fotografie, undici delle quali con indicazione autoriale a Perini (cota RS 5066), quello alla National Library of Scotland, mancante del volume di testo (Shelfmark JB.478-479), e i due della New York Public Library, il primo in formato folio, in due volumi (testo e fotografie), il secondo, in quarto, in tre volumi, due dei quali con le fotografie (call no. ISM+ (Catholic Church, Roman. Liturgy and ritual. Breviary. Facsimile delle miniature. Breviario Grimani)).

Non è stato possibile esaminare direttamente i volumi presenti all'Institut national d'histoire de l'art (CTLES, Cote 4 J 157) e alla Universitätsbibliothek di Heidelberg (signatur Re 74 Text, Re 74 Faks. 1 e Re 74 Faks. 2), ma da informazioni assunte, il primo risulta essere di formato assimilabile alla copia della Fondazione Cini e presenta un frontespizio identico a quello usato da Perini nel 1862, il secondo, in tre volumi, contiene fotografie di formato non standardizzato (come in Perini) montate su supporto secondario azzurro senza indicazione del nome dell'editore, e con frontespizio ancora diverso dai precedenti, evidenziando così due ulteriori presentazioni editoriali dell'opera.

L'assenza di un numero considerevole di tavole dall'esemplare queriniano non ha consentito verifiche che avrebbero potuto chiarire almeno parte dei punti oscuri che ancora permangono



Figura 25. Anonimo, Tav. 15. [*Partenza per la caccia*] (c. 8v), [1880-1881]; albumina/ carta, 252 × 194/ 306 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)



Figura 26. Anonimo, Tav. 23. [*Caccia del Cinghiale*] (c. 12v), [1880-1881]; albumina/ carta, 250 × 193/ 306 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

sulla vicenda produttiva ed attributiva di queste edizioni. Rimane ad esempio da chiarire quando siano state praticate le integrazioni nei negativi sopra ricordate: se già nel 1878 o successivamente, e se le diverse versioni del *Fac-simile* proposte da Ongania siano o meno contemporanee tra loro. Se, infatti, il volume alla Cini si può pensare prossimo nel tempo all'edizione Perini del 1878 per la cauta presenza del nome di Ongania, che vi appare solo in alcuni supporti secondari, per altro verso la minore capacità informativa dei fototipi sembra invece deporre per una datazione più tarda.⁷⁰ È comunque evidente che l'editore, molto interessato al manoscritto, e a fronte del

rifiuto ricevuto dalla Biblioteca Marciana, non mancò appena possibile di procurarsi gli unici negativi esistenti e di ripubblicarli, pur rinunciando all'uso del procedimento eliografico inizialmente previsto, evidentemente non praticabile nella specifica situazione.

Al di là dei dubbi che questa intricata vicenda solleva, è palese che le difficoltà alla vendita del *Fac-simile* che si intravedono dietro i documenti degli anni '60 non sussistevano più, ed il soggetto oramai godeva di sicuro interesse da parte di una vasta utenza. La figura del fotografo appare dapprima tanto legata all'opera da consigliare Ongania di mantenerne nelle sue edizioni tutta la valenza ed evidenza: contrariamente invece a quanto avvenne un ventennio dopo, pur ricorrendo egli, nel 1903 e 1906, agli stessi negativi di molti anni prima. Le diverse vesti assunte dal *Fac-simile* nelle versioni datene da Ongania e da Perini, portano a concludere che l'avvenuta ces-

⁷⁰ Se ne ha un esempio confrontando tra loro le due stampe della tav. 106, *Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria* (c. 824v) della Fondazione Cini (fig. 27) e della Querini Stampalia. Nella prima, la veste della figura di profilo, in primo piano a destra, perde in morbidezza, appare pesante e uniforme, non vi sono più leggibili una parte della scritta dorata nell'orlo inferiore e la bordura del giro manica, tanto da far supporre la perdita di tali dettagli nel negativo. Al contrario, nella seconda, tali dettagli sono ben evidenti, nonostante il non perfetto stato di conservazione del fototipo. Ciò

pone delle domande non solo in ordine all'attribuzione dei due positivi, ma anche rispetto alla loro scansione cronologica.



Figura 27. Anonimo, Tav. 106. [*Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria*] (c. 824v), [1880-1881]; albumina/carta, 251 × 194/ 305 × 224 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

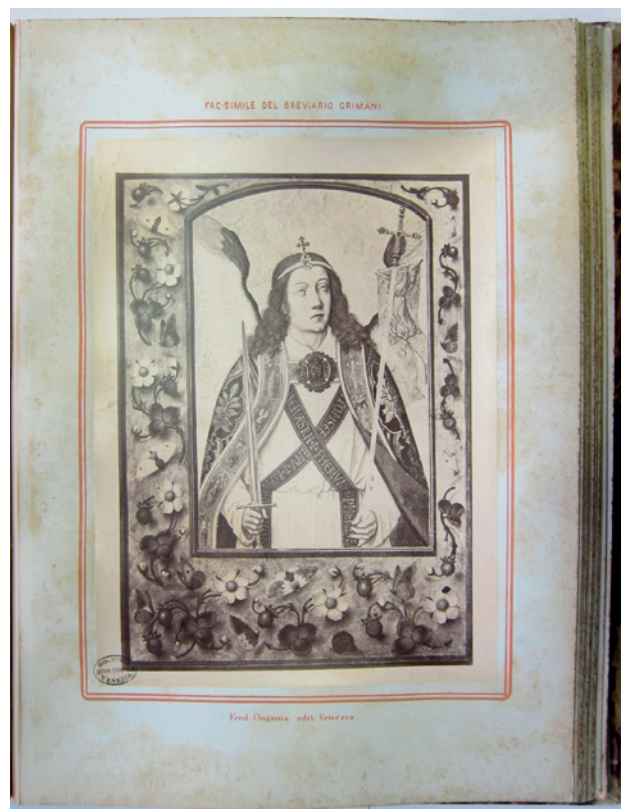


Figura 28. Anonimo, Tav. 95. [*L'Arcangelo s. Michele*] (c. 746v), [1880-1881]; albumina/carta, 251 × 195/ 356 × 270 mm (volume). Venezia, Fondazione Querini Stampalia (segn. 179 A II)

sione della proprietà dell'opera abbia coinvolto non solo i negativi, ma anche l'intero materiale già approntato dal fotografo e ancora invenduto, usato poi dall'editore a proprio nome.

Alla luce di quanto fin qui detto, si capiscono allora le espressioni di scarso apprezzamento di Pélissier che definì «confuses et mal venues» (1904, p. 592) le immagini del volumetto del 1903, cattiva qualità dovuta non solo alla meno pregiata tecnica di stampa impiegata in quell'occasione (la zincotipia) e ad abitudini visive raffinate nel tempo sulla base del nuovo sistema ortocromatico di ripresa, ma anche al degrado subito dai negativi, a distanza di più di quarant'anni dalle riprese.

Nel 1912, Gino Bertolini, riferendosi alla recente edizione del Breviario della A.W. Sijthoff di Leyden, recriminava che ad Ongania fosse stata rifiutata l'autorizzazione a fotografare il codice con la nuova tecnica ortocromatica, che era stata invece concessa «ad una casa straniera» (p. 18). Per questo, a suo dire, non fu possibile all'editore usare nel 1903 e 1906 riprese recenti. Ma ciò è ben comprensibile pensando alle vicende ottocen-

tesche che coinvolsero il manoscritto e alle azioni di tutela messe in atto per la sua conservazione.⁷¹

⁷¹ Ringrazio coloro che hanno attivamente contribuito con notizie e collaborazione alle ricerche condotte per questo studio: il personale della Biblioteca Marciana innanzitutto, e particolarmente il dott. Carlo Campana per l'attenzione e l'interesse nella conduzione delle verifiche nell'archivio storico dell'istituzione, ma anche Susy Marcon, Mirella Canzian ed Elisabetta Lugato per la disponibilità e l'aiuto in fase di consultazione del *Fac-simile* e di riproduzione delle immagini. Pronta collaborazione hanno dato la Fondazione Cini, in particolare Paolo de Tuoni, e Giovanni Pagliarulo della Fototeca Berenson di Villa i Tatti. Un grazie alle tre istituzioni anche per aver concesso gratuitamente la pubblicazione delle immagini. Un ringraziamento va anche ai funzionari di numerose biblioteche straniere: Ana Barata della Fundação Calouste Gulbenkian, Melissa Beck Lemke della National Gallery of Art di Washington, Anne Blecksmith della Huntington Library di San Marino (CA), Jackie Brown della British Library, Wilma Buchinger della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Anne-Laure Charrier-Ranoux dell'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi, Pier Franco Chillin della Biblioteca Reale di Torino, Fateha Fétouche della Bibliothèque nationale de France, Paul Friedman e Chang Zulay della New York Public Library, Taylor Johnson e Jan Paris della Wilson Special Collections Library della Uni-

Documenti

1. Perini 1861a:

Lettera di Antonio Perini alla Biblioteca Marciana e verbale di verifica. 16 novembre 1861.

Biblioteca Nazionale Marciana. Archivi storici, 1861, n. 200.

Compiuta felicemente la riproduzione colla fotografia dei disegni contenuti nel Breviario Grimani, sento il bisogno di manifestare ai Signori Preposti, Coadiutori ed addetti a cod.^a i.r. Biblioteca i sensi della più sentita gratitudine per le cure impiegate affine di facilitarmi l'adempiimento dell'ardua e gelosa impresa; dichiarando che quantunque dal canto mio abbia la coscienza di aver corrisposto pienamente alle giuste esigenze e condizioni impostemi dai Signori Preposti a piena garanzia del prezioso documento d'arte, e non abbia mancato di servirmi di congegno apposito ond'evitare il contatto delle mani e di adoperare processi chimici pronti onde esporlo il meno possibile alla luce sebbene [sic] dell'ombra, come possono attestare i Signori Impiegati della Biblioteca ch'ebbero missione di sorvegliare il lavoro continuamente; nulla ostante nell'atto di annunciare il termine del mio lavoro imploro da codesta i.r. Direzione che alla presenza mia e degli altri Impiegati che ne presero parte venga praticato un esame scrupoloso di ciascuna carta di esso Breviario a convinzione che nulla ha sofferto né per la brevissima esposizione di circa 10 minuti per pagina, ben inteso all'ombra, né per il contatto o negligenza nell'uso.

Venezia il 16 Novembre 1861

Antonio Perini
fotografo.

Esaminato carta per carta l'indicato Breviario Grimani, in questo giorno 16 corrente, il sottoscritto assicura che non fu menomamente danneggiato per l'uso fattone dal fotografo Sig.^r Antonio Perini. Alla verifica di quest'atto furono pure presenti il Vice bibliotecario Gio. Batt. Prof. Veludo, il Coadiutore Giovanni Lorenzi e il Diurnista Spiridione Stella, sorve-

versity of North Carolina at Chapel Hill, Kathrin Pokorny-Nagel del MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst - Gegenwartskunst di Vienna, Clemens Rohfleisch dell'Universitätsbibliothek di Heidelberg, Petra Ruppert della Kunstbibliothek dello Staatliche Museen zu Berlin, Sally Ann Russell della British Library, Karine Sarant-Hawkins, della Royal Academy of Arts Library di Londra e infine Leon Vosters del Rijksmuseum di Amsterdam.

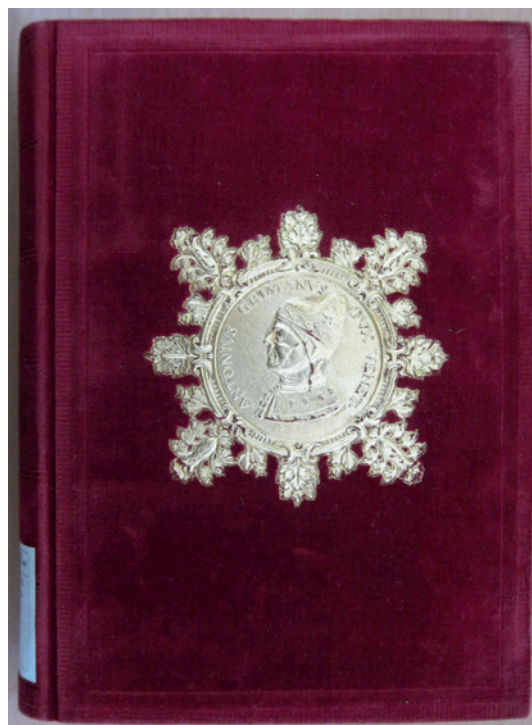


Figura 29. *Le Bréviaire Grimani* à la Bibliothèque Marciana de Venise, Venise, Ferd. Ongania Editeur, 1903. Venezia, Accademia di Belle Arti, Biblioteca (segn. MAT.VEN. D 0000 0026)

Figura 30. *Le Bréviaire Grimani* à la Bibliothèque Marciana de Venise, Venise, Ferd. Ongania Editeur, 1903. Treviso, Biblioteca Comunale (segn. IV 89 G 1)

gliante al lavoro.
 Venezia, 16. Novembre 1861.
 Giuseppe Valentinelli, Bibliotecario
 Giovanni Veludo Vicebibliot.^o
 Giambattista Lorenzi Coadiutore
 Spiridione Stella diurnista sorvegliante al lavoro

2. Perini 1861b

Lettera di Antonio Perini al Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti all'Esposizione di Londra dell'anno 1862. 3 dicembre 1861.

Accademia di Belle Arti, Fondo storico. Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, fasc. Esposizione di Londra del 1862.

All'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia
 Incaricato il sottoscritto dall'Eccelso Ministero di formare tutti li Fac-simile de' preziosi documenti tratti dal pubblico archivio e dalla Biblioteca Marciana, onde comprenderli nella grande opera de' Monumenti Germanici che si pubblica a Vienna; e poco poi incaricato del pari di estrarre parecchie tra le miniature comprese nell'insigne Breviario Grimani, conservato nella stessa Biblioteca; otteneva dalla relativa Superiorità la permissione di formare un Fac-simile di tutte quelle maravigliose miniature, pubblicandole con illustrazioni storiche ed artistiche dell'egregio Sig.^r Francesco Zanotto.

Prima però di rendere di pubblica ragione questa opera, la prima che verrà data fuori col mezzo della fotografia, fu il sottoscritto eccitato da parecchi alti personaggi, e forestieri, massime inglesi, di produrla alla grande esposizione che va ad effettuarsi in Londra, ne' primi mesi del prossimo venturo anno.

Ed è perciò che si presenta a cotesta I.R. Accademia, affinché, dalla speciale Commissione, istituita all'oggetto, nel suo seno, sia prenotata questa sua produzione eminentemente giovevole allo studio dell'arte, alla quale unirebbe altri due volumi, cosicchè consisterebbe il da rimettersi a Londra - 1.° Il Fac-simile del Breviario ora detto, legato nel pari Fac-simile delle coperte originali - 2.° Il Fac-simile delle insigni pergamene commesse dall'Eccelso Ministero - 3.° La riproduzione, in grande scala, delle prospettive e dei dipinti che si ammirano in questa nostra patria.

E perchè la Onorevole Commissione incaricata, abbia più spiccatamente un'idea del come riuscirono le miniature dell'unico più che raro Breviario, a norma eziandio de' manifestati

desideri, dal giorno 15 del corrente mese in poi, ad ogni avviso che la prefata Commissione vorrà degnarsi comunicare, indicando giorno ed ora, il Sig.^r Francesco Zanotto, illustratore dell'opera stessa, presenterà, a nome del sottoscritto, per intanto i primi saggi, e parte de' Fac-simile ridotti a tutta perfezione; riserbandosi poscia di produrre l'intera opera legata colle coperte accennate, a tempo opportuno per lo invio alla esposizione.

Venezia 3. Dicembre 1861.

Antonio Perini

3. Perini 1862b

Lettera di Antonio Perini ad Emmanuele Antonio Cicogna. [22 giugno 1862].

Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario, n. 877, Antonio Perini.

Onorevole Signor Cavaliere!

Ho compiuto il fac-simile del famoso breviario Grimani, il quale è destinato a figurare alla esposizione di Londra ove lo spedisco domani. Siccome m'importerebbe moltissimo che fosse veduto anche da un personaggio distintissimo, com'Ella è, e quale cultore delle gentili discipline ed amatore delle cose patrie, così, sebbene non abbia l'onore di conoscerla di persona, mi permetto d'invitarla ad onorare il mio Stabilimento dietro all'Accademia di Belle Arti N. 978: ove oggi mi tratterò espressamente fino alle ore 6. nella speranza di vedermi favorito.

Accolga Sig. Cavaliere, le proteste dell'alta mia considerazione

Umiliss.o e Devotissimo Servitore

Antonio Perini

fotografo

4. Veludo 1876

Lettera di Giovanni Veludo alla R. Prefettura della Provincia di Venezia. 20 giugno 1876.

Biblioteca Nazionale Marciana. Archivi storici, 1876, n. 219.

Incaricato da codesta Autorità col suo Atto 12. del corr.^o mese. Div. I. N.° 7119 di esporre il mio parere circa la domanda di Ferdinando Ongania di riprodurre per eliotopia il Breviario Grimani, mi pregio di accompagnare, innanzi tutto, una copia del Decreto del Ministero della Pubblica Istruzione 7. Agosto 1875. N.° di Pos. 39. - di Part. 7360 (riservato), e un esemplare della breve Relazione storica che, per obbedire allo stesso Decreto, è da

me pubblicata nella *Gazzetta di Venezia*, 14. Dicembre, 1875. N.° 335. Traggoni da essa le più esatte notizie dell'origine del Breviario; delle cautele usate da' nostri maggiori a conservarlo; dell'uso che ne fu fatto a' di nostri; dei lavori già condotti sovr'esso; infine, della presente sua condizione, e delle decretate misure, rivolte al lodevol fine della sua ulteriore conservazione.

In onta a ciò, non pare che gli artisti meccanico-chimici vogliano persuadersi a lasciare tranquillo questo tesoro artistico dell'umano ingegno, ch'è, per così dire, la piaga gloriosa della Marciana. Escono sempre in campo con novelle scoperte che, come i denti di Cadmo, si moltiplicano di giorno in giorno, e l'una supera l'altra; e non sono, a dir breve, che maniere diverse di applicare uno stesso principio. In virtù di tutte le ragioni prevalenti ad ogni speculazione commerciale, già più volte tentata con pregiudizio del Breviario Grimani, ho già dato un'aperta negativa all'ottico Ponti; l'ho data al fotografo Naya, e, non ha molto, a qualche speculatore straniero, adducendo che, senza un ordine espresso del Ministero della Pubblica Istruzione, io non posso lasciar trarre dal Breviario veruna copia, in qualunque modo si sia e sotto qualunque aspetto.

Non entrerò a decidere se il metodo del sig.^r Ongania sia migliore, od anche diverso da quello degli altri che il precedettero; anzi credo l'Ongania degno di lode e d'incoraggiamento, per gli sforzi da lui impiegati intorno a un'industria cotanto diffusa e suscettiva di sempre nuovi perfezionamenti. Dico solo che il grado di conservazione del Breviario Grimani non è tale oggidì, che possa permettere ulteriori riproduzioni. Sono sbiadate [sic] le miniature delle prime carte; raggrinzate qua e colà di non poche; e queste possibilissime a maggiormente guastarsi, esponendo il libro al contatto dell'aria, già solita a sinistramente influire sulle membrane. Nè vale l'assicurazione delle cautele promesse. Quando un cimelio di tal natura e di tanto valore sia rovinato, non c'è cautela che basti a giustificare l'immediato pentimento. E quand'anche a nessuna di codeste ragioni si volesse far luogo, milita il fatto che la Marciana Biblioteca non ha personale che basti a poter disporre di pur un solo impiegato, allo scopo di prestare una vigilanza, senza compromettere il giornaliero servizio; già di troppo aggravato, nell'attuale sua ristrettezza,

dal lavoro straordinario di verificaione del legato Molin, e da altri doveri imposti dal nuovo Regolamento delle Biblioteche governative.

Sono perciò dispiacente di non poter pronunciare un parere favorevole alla domanda del Sig.^r Ongania; perchè sopra ogni cosa metto il debito di custodire e possibilmente sottrarre ad ogni occasione di guasto i tesori affidatimi dalla fiducia del Governo Nazionale.

Ho il pregio di restituire gl'inserti.
Venezia, 20. Giugno 1876
Il Prefetto della Marciana
G Veludo

Bibliografia

- Anon. (1856). *Handbook for Travellers in Northern Italy, Part I., Comprising the Continental States and Island of Sardinia, Lombardy, and Venice*. 6^a ed. London: John Murray.
- Anon. (1858). «Procès-verbal de la séance du 18 décembre 1857». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 4 (Janvier), pp. 1-21.
- Anon. (1859a). «Chronique». *Revue Photographique: Recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie*, 4, pp. 85-91.
- Anon. (1859b). «Procès-verbal de la séance du 20 Mai 1859». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 5 (Juin), pp. 153-164.
- Anon. (1861). «Procès-verbal de la séance du 21 Décembre 1860». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 7 (Janvier), pp. 1-21.
- Anon. (1862). *International Exhibition 1862 Official Catalogue. Industrial Department*. London: Truscott, Son & Simmons.
- Anon. (1865). *Dublin International Exhibition of Arts and Manufactures, 1865. Official Catalogue*. Dublin: John Falconer.
- Anon. (1870). *Universal Catalogue of Books on Art*, vol. 2. New York: Burt Franklin.
- Anon (1997). «Albert von Camesina». In: *Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München; Leipzig: K.G. Saur, vol. 15, p. 674.
- Anon. (1999). «Albert von Camesina». In: *Thieme-Becker. Vollmer Gesamtregister: Register zum Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart und zum Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*. München; Leipzig: K. G. Saur; Leipzig: E.A. Seemann, vol. 5-6, p. 439.

- Anon. (2010). *Ferdinando Ongania editore e la Basilica di San Marco*. Venezia: Marsilio.
- Anon. (2011). *Ferdinando Ongania. La Basilica di San Marco, 1881-1893* = Catalogo della mostra (Venezia, 16 luglio - 27 novembre 2011). Venezia: Marsilio.
- Aubenas, Sylvie (2010). «Entre art et science, les usages du calotype». In: Aubenas, Sylvie; Roubert, Paul-Louis (sous la direction de), *Primitifs de la photographie: Le calotype en France 1843-1860*. Paris: Bibliothèque nationale de France; Gallimard, pp. 69-81.
- Bayle-Mouillard, Jean-Baptiste (1855). «Nouveau procédé photographique de M. Taupenot, Docteur ès sciences, professeur de Chimie au Prytanée impérial militaire». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1 (Septembre), pp. 233-253.
- Becchetti, Piero (1978). *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*. Roma: Quasar.
- Becker, Ernst; Ruland, Carl (1863). «The "Raphael Collection" of H.R.H. the Prince Consort». *The Fine Arts Quarterly Review*, 1, pp. 27-39.
- Berardi, Elena (2014). «L'archivio fotografico della Direzione generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del "Fondo MPI"». *Bollettino d'arte*, 22-23, pp. 179-206.
- Bertoja, Pietro (1868). *Catalogo delle fotografie formanti la collezione cronologica delle arti architettoniche ornamentali in Venezia dello Stabilimento fotografico di Pietro Bertoja in Venezia*. Venezia: Tip. Grimaldo.
- Bertoja, Pietro (1882). *Stabilimento fotografico di Pietro Bertoja in Venezia: Catalogo descrittivo delle fotografie artistiche, I. Sezione Architettura - Scultura - Archeologia ed Ornamento*. Venezia: Tip. Tondelli.
- Bertolini, Gino [1912]. «L'editore artista». In: Bertolini, Gino; Molmenti, Pompeo, *Ferdinando Ongania editore: in memoria: nella mesta ricorrenza del primo anniversario della morte, la famiglia, 21 agosto 1912*. Venezia: a cura della famiglia Ongania, pp. 11-18.
- Bertolini, Gino; Molmenti, Pompeo [1912]. *Ferdinando Ongania editore: in memoria: nella mesta ricorrenza del primo anniversario della morte, la famiglia, 21 agosto 1912*. Venezia: a cura della famiglia Ongania.
- Bibliothèque nationale de France. *Léon Curmer*: scheda d'autorità [online]. Disponibile all'indirizzo http://data.bnf.fr/13006646/leon_curmer/ (2016-02-01).
- Bibliothèque nationale de France. *Louis de Mas Latrie*: scheda d'autorità [online]. Disponibile all'indirizzo http://data.bnf.fr/12449939/louis_de_mas_latrie/ (2016-02-01).
- Binotto, Roberto (1996). *Personaggi illustri della Marca Trevigiana: Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*. Treviso: Fondazione Cas-samarca, p. 436.
- Bisson, Louis-Auguste; Bisson, Auguste-Rosalie (1854-1861). *Œuvre d'Albert Dürer photographié par MM. Bisson Frères*. Paris: Clément éditeur; Londres: P. e D. Colnaghi et C.
- Blanc, Charles (1853-1858). *L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc*. Paris: chez Gide et J. Baudry, libraires-éditeurs.
- Braun, Adolphe (1868a). *Venise. Académie des Beaux-arts. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun photographe de S.M. l'Empereur des Français*. Mulhouse: Imprimerie de L.L. Bader.
- Braun, Adolphe [1868b]. *Statues bas-reliefs - fresques & tableaux photographiés à Florence, Milan et Venise: Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun photographe de S.M. l'Empereur des Français à Dornach*. Paris: Adolphe Legoupy.
- Breviario Grimani* (1970). *Breviario Grimani*. Riproduzione in fac-simile. Presentazione di Giorgio E. Ferrari; introduzione critica di Mario Salmi; commento alle tavole di Gian Lorenzo Mellini. Milano: Electa.
- Brusa, Giovanni Battista (1882). *Photographies éditées par Giov. Batt. Brusa photographe*. Milan: Tipografia E. Quadrio.
- Cameroni, Francesco (1857). *Capolavori di Carlo Goldoni. Serie prima*. Trieste: C. Coen.
- Cavanna, Pierangelo (2003). «Un'astratta fedeltà: Le campagne di documentazione fotografica 1858-1898». In: Venturoli, Paolo (a cura di), *Dal disegno alla fotografia. L'Armeria reale illustrata, 1837-1898* = Catalogo della mostra (Torino, 15 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004). Torino: Umberto Allemandi & C., pp. 79-98.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1824). *Delle Inscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, vol. 1. Venezia: presso Giuseppe Orlandelli editore.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1862). «Nota manoscritta». In: Zanotto, Francesco. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella biblioteca di S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto*. Venezia: A. Perini [Biblioteca del Museo Correr].

- Coggiola, Giulio (1908). *Il Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia: Ricerche storiche e artistiche*. Leida: A. W. Sijthoff, Edit.
- Collavin, Alice (2012). «Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca», *MDCCC 1800*, I, pp. 67-80.
- Conti, Alessandro (1977). «Storia di una documentazione». In: Settimelli, Wladimiro; Zevi, Filippo (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920* = Catalogo della mostra (Firenze, luglio-ottobre 1977). Firenze: Alinari, pp. 148-170.
- Coomans, Thomas; De Maeyer, Jan (eds.) (2007). *The Revival of Medieval Illumination*. Leuven: Leuven University Press.
- Correr, Giovanni et al. (a cura di) (1847). *Venezia e le sue lagune*. Venezia: Nell'I.R. privil. Stab. Antonelli.
- Costantini, Paolo (1984). «Ferdinando Ongania, editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco». *Fotologia*, 1, pp. 4-10.
- Costantini, Paolo (1986). «L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento». In: Costantini, Paolo; Zannier, Italo. *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. Venezia: Arsenale; Böhm, pp. 31-45.
- Costantini, Paolo; Battistella, Giannantonio (1986). «Il fondo Ongania Nell'Archivio Storico della Procuratoria di San Marco in Venezia». *Fotologia*, 6, pp. 46-47.
- Curmer, Léon (1864). *Les Évangiles des Dimanches et Fêtes de l'année*. 3 voll. Paris: L. Curmer Éditeur.
- Curmer, Léon (1865). *La photographie à la Bibliothèque Impériale: Lettre à Monsieur l'Administrateur général directeur de la Bibliothèque Impériale*. Paris: L. Curmer.
- Delessert, Benjamin (1853-1855). *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi graveur bolognais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes*. Paris: chez Goupil et C.^{ie}; Londres: P. e D. Colnaghi et C.
- Deutsche Digitale Bibliothek. *Albert Camesina*: scheda d'autorità [online]. Disponibile all'indirizzo <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/128436638> (2016-02-07).
- Dimond, Frances (1987). «Prince Albert and the application of photography». In: Dimond, Frances; Taylor, Roger (eds.), *Crown and Camera. The Royal Family and Photography 1842-1910*. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 45-49.
- Doukharidou, Élisabeth (2012). «Manuscrits éclairés numérisés: un chantier critique et pratique» [online]. *L'Observatoire critique. Étude des ressources numériques pour l'histoire de l'art*, octobre. Disponibile all'indirizzo <http://observatoire-critique.hypotheses.org/1674> (2016-02-07).
- Draghi, Filippo (1864). «Il Fac-simile del Breviario Grimani. Lavoro fotografico del sig. Antonio Perini». *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, 221 (30 settembre).
- Faraggiana di Sarzana, Chiara Francesca (2006). «La fotografia applicata a manoscritti greci di difficile lettura: origini ed evoluzione di uno strumento di ricerca e i principi metodologici che ne regolano l'uso». In: Escobar, Ángel; Harlfinger, Dieter (eds.), *El palimpsesto grecolatino como fenomeno librario y textual*, Zaragoza: Institucion 'Fernando el Catolico', pp. 65-80.
- Ferrari, Giorgio Emanuele (1970). «Presentazione». In: *Breviario Grimani*. Riproduzione in fac-simile. Milano: Electa Editrice, pp. 9-12 e 45-50.
- Filippin, Sara (2015). «“Questa fotografia non s'ha da fare...”: Morris Moore, Raffaello e l'Accademia di Belle Arti di Venezia». *RSF Rivista di studi di fotografia*, 1 (1), pp. 8-25.
- Filippin, Sara (2016). «Fotografie e fotografia nella storia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, 1850-1950». In: Stringa, Nico (a cura di). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, vol. 1. Venezia: Accademia di Belle Arti; Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, pp. 233-269.
- Foucard, Cesare (1857). «Della pittura sui manoscritti di Venezia: Discorso del sig. Cesare Foucard socio d'onore dell'i.r. Accad. di Belle Arti e professore di paleografia nell'i.r. Archivio generale». *Atti dell'imp. reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 9 agosto 1857*. Venezia: nel priv. Stabilimento Nazionale di Giuseppe Antonelli.
- Gasparrini Leporace, Tullia (1954). *Breviario Grimani*. Milano: Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi.
- Geymet, Théophile; Alker, [?] (1882). *Traité pratique de gravure héliographique et de galvanoplastie*. Paris: Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire.
- Gunthert, André (1999). *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)* [thèse de doctorat]. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Hamber, Anthony (1989). «The Photography of the Visual Arts, 1839-1880. Part II». *Visual Resources*, VI (1), pp. 19-41.

- Hamber, Anthony (1995). «The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians». In: Roberts, Helene E. (ed.), *Art History through the Camera's Lens*. s.l.: Gordon and Breach Publishers, pp. 89-121.
- Hamber, Anthony (1996). «A Higher Branch of the Art». *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. s.l.: Gordon and Breach Publishers.
- Hammann, J. M. Herman (1857). *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique*. Genève; Paris: Joël Cherbuliez, libraire-éditeur, pp. 335-397.
- Harzen, Heinrich (1858). «Gerhard Horebout von Gent, Illuminist des Breviars Grimani in der St. Marcusbibliothek zu Venedig». *Archiv für die Zeichnenden Künste*, IV, pp. 3-20.
- Hind, W. Lewis [1866]. *Breviario Grimani*: [catalogo]. Sutton: W. Lewis Hind.
- Jongeneel, Els (2011). «La mise en image de *La Chaumière indienne* par Léon Curmer». *Image & Narrative*, 12 (1), pp. 295-317 [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/137> (2016-02-07).
- Kren, Thomas; McKendrick, Scot (eds.) (2003). *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- [Lacan, Ernest] (1855a). «Nouveau procédé de photographie sur collodion albuminé sec. Par M. J.-M. Taupenot, Docteur ès sciences, Professeur de chimie au Prytanée impérial militaire». *La Lumière*, 5, (36), p. 141.
- [Lacan, Ernest] (1855b). «Exposition Universelle. Photographie. 6^{me} article». *La Lumière*, 5, (42), p. 165.
- [Lacan, Ernest] (1856a). «Fac-simile photographique des anciens documents». *La Lumière*, 6 (4), p. 11.
- Lacan, Ernest (1856b). «La photographie à l'Exposition Universelle». In: Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'orient*. Paris: Grassart Éditeur; A. Gaudin et Frère, pp. 47-183.
- Lacan, Ernest (1856c). «Exposition photographique de Bruxelles. VI». *La Lumière*, 6, (41), p. 157.
- Lance, Adolphe (1859). *Excursion en Italie*. Paris: Bance Éditeur.
- Lerner, Andrea (2001). «Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig: Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die Monumenti artistici e storici delle provincie venete». *Studi Veneziani*, n.s. vol. XLI, pp. 281-294.
- Mazzariol, Mariachiara (a cura di) (2008). *Ferdinando Ongania editore a San Marco*. Venezia: Marsilio.
- Mazzariol, Mariachiara (a cura di) (2011). *Ferdinando Ongania 1842-1911, editore in Venezia: Catalogo*. Venezia: lineadacqua; Fondazione Querini Stampalia Onlus.
- Mazzucchi, Andrea (a cura di) (2009). *Breviario Grimani, ms. Lat. I, 99 = 2138, Biblioteca nazionale Marciana, Venezia: Nota di commento all'edizione in fac-simile*. Roma: Salerno Editrice.
- McKitterick, David (2013). *Old Books, New Technologies: The Representation, Conservation and Transformation of Books since 1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Paul (1866). «Fragments d'une ancienne traduction française de Barlaam et Joasaph faite sur le texte grec au commencement du treizième siècle». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, s. 6^a, 27 (2), pp. 313-334.
- Miraglia, Marina (1990). *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*. Torino: U. Allemandi.
- Montagu, Jennifer (1986). «The "Ruland/Raphael Collection"». *Visual Resources*, 3 (3), pp. 167-183.
- Montagu, Jennifer (1995). «The "Ruland/Raphael Collection"». In: Roberts, Helene E. (ed.), *Art History through the Camera's Lens*. s.l.: Gordon and Breach Publishers, pp. 37-57.
- Morelli, Iacopo (1800). *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*. Bassano: s.n.
- Morpurgo, Salomone; De Vries, Scato (a cura di) (1904-1908). *Il Breviario Grimani della Biblioteca di S. Marco in Venezia: Riproduzione fotografica completa pubblicata da S. Morpurgo e S. De Vries*. 5 voll. Leyden: A.W. Sijthoff Edit.
- Moschini, Giannantonio (1847). *Nuova guida di Venezia di mons. G. A. Moschini*. 2a ed. Venezia: presso Vincenzo Maisner.
- Naya, Studio (1889). *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venise, Imprimerie C. Naya.
- Naya, Studio (1893). *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venise, Imprimerie C. Naya.

- Omout, Henri (1911). «Listes des recueils de fac-similés et des reproductions de manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale, II. Reproductions de manuscrits». *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1, Paris: Pour les membres de la Société, pp. 116-151.
- Ongania, Ferdinando (1876). *Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*. Venezia: F. Ongania succ. Münster.
- Ongania, Ferdinando (1903). *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*. Venezia: F. Ongania.
- Ongania, Ferdinando (1906). *Il Breviario Grimani nella Biblioteca Marciana di Venezia*. Venezia: Ferd. Ongania.
- Paoletti, Ermolao (1839). *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, vol. 2. Venezia: Tommaso Fontana edit.
- Paoli, Silvia (2013). «Perini Antonio (1830-1879)». In: Hannavy, John (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New-York; London: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 1059-1060.
- Parkinson, Henry; Simmonds, Peter Lund (1866). *The Illustrated Record and Descriptive Catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*. London: E. and F.N. Spon; Dublin: John Falconer.
- Pavan, Antonio (1865). «Cenni storico-artistici sul celebre Breviario Grimani e sul fac-simile che ne fu tratto con le tavole fotografiche in miniatura da Antonio Perini di Venezia». *Rivista contemporanea nazionale italiana*, XIII, (XLI), pp. 56-67.
- Pélissier, Léon-Gabriel (1904). «Courrier italien (suite)». *Revue des questions historiques*, 38, (XXXII), pp. 591-596.
- Perini, Antonio (1862a). *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto*. Venezia: A. Perini.
- Perini, Antonio (1865a). *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci, etc. etc. conservés à l'Académie des Beaux-arts à Venise et exécutés en photographie par Antoine Perini*. Venezia: Antonelli, 1865.
- Perini, Antonio (1865b). *Armeria Reale di Torino*. Venezia: s.n.
- Perini, Antonio (1878). *Fac-simile delle miniature di Attavante fiorentino contenute nel codice Marciano Capella "Le nozze di Mercurio colla Filologia" che si conserva nella Biblioteca Marciana, fotografie eseguite da Antonio Perini*. Venezia: Stab. Fot. A. Perini.
- Peters, Dorothea (2011). «From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century». In: Caraffa, Costanza (ed.). *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. München: Deutscher Kunstverlag, pp. 129-144.
- Peters, Dorothea (2013). «Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections». In: Meyer, Andrea; Savoye, Bénédicte (eds.), *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*. Berlin: De Gruyter, pp. 45-57.
- Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865: Records from Victorian Exhibition Catalogues* [online]. Disponibile all'indirizzo <http://peib.dmu.ac.uk/itemsearch.php?orderBy=coverage&freeText1=Perini&field1=search&bln0p=AND&freeText2=Word+or+phrase&field2=search&x=35&y=18> (2016-01-29).
- Pompeati, Arturo (1943). *Ferdinando Ongania editore: nella ricorrenza del centenario della nascita: Conferenza*. Venezia: G. Dorigo.
- Prandi, Alberto (1979). «Perini Fortunato Antonio». In: Bollati, Giulio; Gernsheim, Helmut; Palazzoli, Daniela (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*. Milano: Electa Editrice; Firenze: Edizioni Alinari.
- Reichhart, Gottfried (1852). «Ein schönes Brevier in der Marciana zu Venedig». *Serapeum*, XIII (18), pp. 282-284.
- Renonciat, Annie (2010). «Robert Delpire: l'art d'un éditeur d'art» [online]. *Strenae. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*. Disponibile all'indirizzo <https://strenae.revues.org/72?lang=de> (2016-02-07).
- Ruland, Carl (1876). *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H.R.H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*. [Weimar]: s.n.
- St. John, Bayle Frederick (1855). *The Louvre or, biography of a Museum*. London: Chapman and Hall.
- Scaramella, Lorenzo (1999). *Fotografia: Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*. Roma: Edizioni De Luca.

- Selvatico, Pietro; Lazari, Vincenzo (1852). *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*. Venezia; Milano; Verona: Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano.
- Smée, Alfred (1843). *Nouveau manuel complet de Galvanoplastie, ou éléments d'électro-métallurgie, [...] suivi d'un traité de daguerréotypie*. Paris: à la Librairie encyclopédique de Roret.
- Soranzo, Camillo (1870). *Un'occhiata al Breviario del cardinale Domenico Grimani, esistente nella R. Biblioteca Marciana di Venezia*. Venezia: Coi tipi Ripamonti-Ottolini.
- Spalletti, Ettore (1979). «La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica, l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)». In: *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 2, *L'artista e il pubblico*. Torino: Einaudi, pp. 417-484.
- [Sutton, Thomas] (1856). «Photographic Notes». *Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society*, 1 (1 novembre 1856), pp. 215.
- Taylor, Roger (2007). *Impressed by light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Biographical Dictionary by Larry J. Schaaf in collaboration with Roger Taylor = Catalogo della mostra (New York, 24 settembre - 30 dicembre 2007. Washington, 3 febbraio - 4 maggio 2008. Paris, 26 maggio - 7 settembre 2008). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Timbs, John (1863). *The International Exhibition. The Industry, Science, & Art of the Age: or The International Exhibition of 1862 Popularly Described from its Origin to its Close*. London: Lockwood & Co., Stationers'.
- Vanzella, Giuseppe (2008). *Venezia agli albori della fotografia: 1850-1870*. In: Associazione Trevigiana Antiquari. *Antiquari ai Carraresi. XIV esposizione nazionale di antiquariato* = Catalogo della mostra mercato (Treviso, 12-21 settembre 2008). Treviso: stampa Unigraf, pp. 83-141.
- Vapereau, Gustave (1893). *Dictionnaire universel des contemporains*. 6a ed. Paris: Librairie Hachette et C.^{ie}.
- Veludo, Giovanni (1875). «Breviario Grimani». *Gazzetta di Venezia*, n. 335 (14 dicembre).
- Weigel, Rudolph (1859). *Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog, Neunundzwanzigste Abtheilung*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Weigel, Rudolph (1866). *Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog, Vierunddreissigste Abtheilung*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Weitenkampf, Frank (1943). «What Is a Facsimile? Facsimile: "An exact copy." - Webster's Dictionary; Oxford Dictionary». *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 37 (2), pp. 114-130.
- Zannier, Italo (1986a). *Storia della fotografia italiana*. Bari: Laterza.
- Zannier, Italo (1986b). *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. In: Costantini, Paolo; Zannier, Italo. *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. Venezia: Arsenale; Böhm, pp. 13-27.
- Zanotto, Francesco (1856). *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*. Venezia: presso Gio. Brizeghel tip. lit. editore.
- Zanotto, Francesco (1862a). *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto*. Venezia: A. Perini.
- Zinelli, Federigo Maria (1859). *Osservazioni del nobile signor abate Federigo Maria Zinelli [...] intorno alla daguerrotipia, alla fotografia ed alla stereoscopia*. Venezia: Giuseppe Grimaldo Tip. Calc.

Riferimenti archivistici

- Comitato filiale per l'esposizione di Londra a Venezia (1862). Nota a tergo della lettera di Antonio Perini al Comitato stesso. 23 giugno 1862, prot. n. 4630/113 E.L. Archivio di Stato di Venezia, Camera di Commercio, industria, artigianato, agricoltura, primo deposito, b. 348 (1862), fasc. III/3, sottofasc. Esposizione di Londra del 1862.
- Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862 (1861a). Lettera alla Luogotenenza. 7 ottobre 1861, prot. n. 346. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, Esposizione di Londra del 1862.
- Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862 (1861b). Prospetto delle Opere d'Arte, loro Autori ecc. ecc. che l'I.R. Comitato Veneto filiale invia all'Ecc.^o Comitato Centrale in Vienna pella Grande Esposizione di Londra dell'anno 1862. 18 dicembre 1861. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, Esposizione di Londra del 1862.

- Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862 (1862). Lettera al Comitato Centrale Austriaco per l'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra. 3 febbraio 1862, prot. 30 e 32. Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti, b. 1546, fasc. 39. 15/1.
- Matricola generale 1817-1853. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Matricola generale degli alunni dal 1817-18 al 1852-53, vol. 2°.
- Paulovich, Giovanni (1863). Lettera al Comitato Centrale Austriaco per l'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra prot. n. 1108. 15 aprile 1863. Accademia di Belle Arti, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, Esposizione di Londra del 1862.
- Perini, Antonio (1861a). Lettera alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. 16 novembre 1861. Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi storici, 1861, n. 200.
- Perini, Antonio (1861b). Lettera al Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862. 3 dicembre 1861. Accademia di Belle Arti, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, fasc. Esposizione di Londra del 1862.
- Perini, Antonio (1862b). Lettera ad Emmanuele Antonio Cicogna. [22 giugno 1862]. Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario, n. 877 Perini Antonio.
- Perini, Antonio (1867). Lettera ad Antonio Pavan. 2 dicembre 1867. Biblioteca Civica di Treviso, Raccolta Pavan, ms. 3938 Perini Antonio.
- Valentinelli, Giuseppe (1862). Lettera ad [Augusto Alber di Glanstätten]. 17 dicembre 1862. Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province Venete, b. 591, fasc. 11. 6/4. Perini fotografo. Copia del Brevirio Grimani.
- Veludo, Giovanni (1876). Lettera alla Prefettura di Venezia. 20 giugno 1876. Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi storici, 1876, n. 219.
- Zanotto, Francesco (1862b). Lettera ad Emmanuele Antonio Cicogna. 2 settembre 1862. Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario, n. 1284/6, Zanotto Francesco.

