

GIADA GASTALDELLO

*Una donna incisore
tra le mura del convento di Santa Croce di Venezia**

ABSTRACT

The Venetian school of engraving has made an important contribution to publishing with title pages, frontispieces, portraits and various illustrations that often surprised not only the readers of the time, but also the readers of centuries to come. In this context stands out the name of Isabella Piccini (1644-1734), woman engraver and nun of the convent of Santa Croce in Venice; the paper briefly describes her biographical events and analyses some illustrations that evidence the decorative beauty of books of the 17th and 18th century.

La scuola incisoria veneta diede un importante contributo all'editoria, meravigliando spesso non solo i lettori dell'epoca, ma anche dei secoli a venire, con frontespizi, antiporte, ritratti e illustrazioni varie. In questo contesto spicca il nome di Isabella Piccini (1644-1734), donna incisore e monaca del convento di Santa Croce di Venezia, della quale verranno raccontate brevemente le vicende biografiche e analizzate alcune opere che testimoniano la bellezza decorativa dei libri del Sei-Settecento.

«*Benché donna poté tanto operare*»¹

La veneziana Elisabetta Piccini (1644-1734), meglio conosciuta con il nome di Isabella, fu francescana del convento di Santa Croce di Venezia e donna incisore. Artista ancora poco nota, o meglio poco studiata, Isabella ha subito la sorte di molte sue colleghe, non solo italiane, ossia delle donne che si sono occupate di incisioni, le quali non hanno ottenuto «gli stessi riconoscimenti [...] delle donne pittrici». ² Questo deriva forse dall'antico pregiudizio nei confronti di un'arte considerata minore. ³ Infatti per dimostrare come un'opera prodotta da una donna potesse stare a paragone di quella di un uomo «si è preferito indagare l'arte e i temi considerati aristotelicamente maggiori», pittura *in primis*, finendo così per lasciare nell'ombra generi artistici a torto marginalizzati. ⁴ L'essere donna non le ha impedito di ottenere grande fama presso i contemporanei. ⁵ Figlia di un incisore, «condizione essenziale per essere

* Abbreviazioni usate

BCB, Biblioteca Comunale, Bassano del Grappa

¹ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, Zanetti, 1924, p. 49.

² SILVIA URBINI, *Sul Ruolo della donna 'incisore' nella storia del libro illustrato*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo* a cura di Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1996, p. 367.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Si veda *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, a cura di Anna Bellavitis, Nadia Filippini, Tiziana Plebani, Verona, QuiEdit, 2012, dove è raccolta la gran parte

avviata all'arte»,⁶ divenne ben presto un'affermata professionista del mestiere, apprezzata e richiesta dai più noti editori dell'epoca, in quanto abile con il bulino, instancabile lavoratrice e per di più modesta nella remunerazione richiesta.

Nel Seicento il mercato editoriale veneziano prese una direzione diversa rispetto al secolo precedente; la città non era più orientata verso una pronta diffusione delle più aggiornate novità letterarie e i maggiori esponenti dei mestieri del libro furono spesso «estranei a qualsiasi intenzione culturale». ⁷ Se nel XVI secolo erano altre città italiane a riproporre edizioni stampate per la prima volta a Venezia, nel Seicento la tendenza si invertì, con la città lagunare che riprendeva testi già impressi altrove, offrendo «prodotti esteticamente gradevoli ma dai prezzi più contenuti» nell'ambito di un generale adattamento a nuove esigenze di mercato, fortemente improntato dalla Controriforma.⁸ Fenomeno questo che non sottintende necessariamente «una crisi radicale». ⁹ Recenti studi hanno infatti ridimensionato la visione che vorrebbe il secolo afflitto da una perenne e lunga decadenza, indicando al contrario una ripresa editoriale in continua crescita dagli anni immediatamente successivi alla terribile pestilenza del 1630 fino agli ultimi decenni del secolo, pur senza però raggiungere le vette produttive del Cinquecento.¹⁰

L'economia veneziana fu sicuramente caratterizzata da periodi di crisi, ma nonostante le estenuanti guerre di terra e di mare, la peste e la storica ostilità con gli ottomani, la città rimase un centro popoloso, ricco di attività artigianali e produttive, la «città dei libri e dei librai». ¹¹

Anche l'illustrazione del libro, silenziosamente coltivata nel corso del Seicento e trionfante nel Settecento, diede un profondo impulso al rinnovamento dell'editoria veneziana: a poco a poco antiporte, frontespizi, ritratti, tavole, testate, finalini e altri fregi contribuirono, con la loro qualità

degli interventi presentati al convegno *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)* tenutosi all'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2008. In tale occasione Xavier Barral i Altet presentò un intervento dal titolo: *Disegnare e incidere nello spazio del convento: il caso di Isabella Piccini, tra '600 e '700*, intervento non apparso poi negli atti della giornata veneziana né pubblicato altrove, come mi conferma gentilmente il suo autore, che ringrazio.

⁶ VITTORIA GOSEN, *Isabella Piccini, Poker d'arte*, Mirano, Eidos, 2001, vol. 2.

⁷ MARIO INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 2000², p. 13. Per la conoscenza della storia del libro veneziano illustrato si veda inoltre GIUSEPPE MORAZZONI, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, a cura di Alberta Pettoello, Sala Bolognese, Forni, 2010, (rist. anast. dell'ed.: Milano, Hoepli, 1943).

⁸ SABRINA MINUZZI, *Il secolo di carta. Antonio Bosio artigiano di testo e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano, Angeli, 2009, p. 248, dove si rinvia a puntuali riferimenti bibliografici.

⁹ Ivi, p. 106.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ FRANCESCA COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento, con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara, Il Prato, 2010, p. 9.

artistica, a far nuovamente crescere «la credibilità e il prestigio degli editori veneziani» in tutta Europa.¹²

In questo clima di rinascita del libro illustrato, a cavallo fra i due secoli, si inserisce anche la Piccini, che nella quiete delle mura di Santa Croce preparò i rami che servirono ad abbellire molti volumi dell'epoca.

Com'è noto, Isabella nacque a Venezia, probabilmente nel 1644, in quanto è lei stessa ad affermare di avere ottant'anni alla data 7 novembre 1724, in una delle lettere inviate a Giovanni Antonio Remondini,¹³ data che coincide anche con l'atto di morte, registrato nel 1734, dove la defunta appare come «d'età d'anni 90».¹⁴ Il padre Giacomo – lo è ricordato da subito – era un noto incisore, prediletto dagli Incogniti per l'illustrazione di diverse «pubblicazioni di cui erano autori e editori»;¹⁵ appassionato della riproduzione di capolavori pittorici, specie di Tiziano, il Piccini dovette dedicarsi all'illustrazione libraria, in quanto maggiormente redditizia. Anche Pietro,¹⁶ il fratello di Isabella, seguiva le orme paterne, mentre gli zii Guglielmo e Gaetano sembra riproducessero per lo più quadri di Rubens.¹⁷ Isabella crebbe così nella bottega di famiglia, in un ambiente animato da «bulini, rami, pietre da arrotare, prove, libri ornati

¹² MARTINO DE GRASSI, *Il libro illustrato veneziano nel Settecento: catalogo della Mostra*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1990, p. 39.

¹³ BCB, Ep. Rem. XVIII. 4. 4952. Le lettere scritte dalla Piccini a Giovanni Antonio Remondini e al figlio Giuseppe Remondini sono conservate nell'Epistolario Remondini della biblioteca di Bassano del Grappa a Vicenza. Per un approfondimento si vedano: GINO BARIOLI, *Suor Isabella Piccini, monaca francescana e madre Vicaria del convento di Santa Croce a Venezia*, «Il Nuovo Prealpe», 1977, 1958, p. 1-3 e FRANCESCA CASAGRANDA, *Donne artiste nelle collezioni del Museo di Bassano*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1986. In: LUISA DI VAIO, *Suor Isabella Piccini*, «Grafica d'arte», XIV, 2003, 53, p. 8-13, la studiosa afferma giustamente che Giovanni Antonio morì nel 1711; la Piccini ne era a conoscenza e quando scriveva a lui in realtà comunicava con i figli Giuseppe e Francesco, in quanto l'azienda era rimasta intestata al padre.

¹⁴ In RODOLFO GALLO, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia, Libreria Serenissima, 1941, compare l'atto di morte rinvenuto nei registri della soppressa chiesa di Santa Croce custoditi nell'Archivio Parrocchiale dei Tolentini che recita quanto segue: «Adi 30 Aprile 1734. La Molto Reverenda M. S.r Isabella Piccini Monaca Professa nel nostro Monastero d'età d'anni 90 da Hidrope et Asma in mesi tre e mezzo, morta heri sera alle hore 1 di notte come per fede dell'Ecc.te Pandolfi». Va inoltre rilevato che la Piccini era ancora in vita nel 1733, in quanto le ultime due lettere inviate a Giuseppe Remondini sono datate 1734, anche se sulla sopracoperta il *tramesier* riporta per entrambe la data 1733, per tanto se si ritiene veritiera l'indicazione del *tramesier* la data proposta da Gallo potrebbe essere esatta.

¹⁵ S. MINUZZI, *Il secolo di carta*, cit., p. 91.

¹⁶ Sulle opere giovanili di Isabella e del fratello Pietro si veda: NICOLA PAVANELLO, *Prime prove incisive di Isabella e Pietro Piccini per l'antiporta del libretto d'opera*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di Elisabetta Saccomani, Cittadella, Bertonecello, 2007.

¹⁷ DANIELA SASSI, *La Madonna del Drago nella collezione civica di Chioggia*, «Chioggia», XXI, 2002, p. 75-8.

ed artisti curvi sul lavoro»,¹⁸ ed è quindi verosimile che sin da bambina fosse stata avviata al mestiere.

Il 20 novembre 1663, a soli 19 anni, da tre orfana di padre, inviò una missiva con richiesta di privativa al Doge di Venezia, che il 1 dicembre dello stesso anno le accordò il permesso di stampare pubblicamente in esclusiva alcuni disegni da lei ideati.¹⁹

Dopo qualche anno, nel 1666, Isabella prese i voti francescani nel convento di Santa Croce, luogo che divenne la sua casa fino alla fine della sua lunga esistenza.²⁰ Risulta difficile sapere se la scelta di abbracciare gli ordini religiosi fosse dettata dalla necessità o fosse frutto di una sincera vocazione; nessuna fanciulla all'epoca era del resto davvero libera di poter scegliere il proprio destino.²¹ Ma questo forse poco importa perché Isabella svolse al meglio il proprio dovere di religiosa, assumendo anche il gravoso incarico di Vicaria del proprio istituto, anche se ebbe di che lamentarsi, come lei stessa ci racconta in una delle sue lettere: «la Vicaria in sino stò Ottobre, e poi viva Gesù [...] sei anni che sono in catena co' tanti pesi addosso. Presto sarò libera».²²

Pur senza fuggire le responsabilità, nella protezione del chiostro ella trovò uno spazio congeniale dove poter svolgere l'attività artistica, allestendo incisioni per i maggiori editori di Venezia quali Baglioni, Ciera, Lovisa, Poletti, Pezzana, Pitteri, Ruinetti, Hertz, Combi & La Noù (solo per citarne alcuni), di Padova e di Verona, nonché per altri sparsi negli Stati italiani: Lucca, Ferrara, Mantova. Vi furono periodi di lavoro così intenso da rendere persino difficile far fronte alle innumerevoli commissioni, che contribuirono in modo non trascurabile al mantenimento della propria casa religiosa.²³

Per comprendere come si attuasse la collaborazione tra tipografi e incisori, sovvien il ricco ed ampio epistolario conservato presso il Museo di Bassano, passato in rassegna da Vittoria Gosen.²⁴ Da esso si apprende moltissimo dei rapporti lavorativi, dei compensi, dei disagi finanziari, della vita stessa degli incisori assoldati dai Remondini. Questi editori avevano iniziato ad interessarsi di stampa verso la metà del XVII secolo ed

¹⁸ BELLARMINO BAGATTI, *Un'artista francescana del bulino, Suor Isabella Piccini (1646-1732)*, «Studi francescani», III, 1931, p. 282-306.

¹⁹ In V. GOSEN, *Isabella Piccini*, cit., viene riportata la missiva inviata dalla Piccini al Doge di Venezia.

²⁰ Nel 1673 nella stessa casa religiosa prenderà i voti anche la sorella di Isabella, Francesca, salvo poi scioglierli undici anni più tardi per sposare un certo Felice Caliarì. Quando Francesca morì nel 1709 lascerà tutti i suoi beni alla sorella, che passeranno poi al monastero dopo la morte di quest'ultima.

²¹ TIZIANA PLEBANI, *Storia di Venezia città delle donne. Guida ai tempi, luoghi e presenze femminili*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 115.

²² BCB, Ep. Rem. XVIII. 4. 4950.

²³ L. DI VAIO, *Suor Isabella Piccini*, cit., p. 8.

²⁴ VITTORIA GOSEN, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1999.

ebbero un successo straordinario grazie alle incisioni di ampia diffusione e carattere popolare, legandosi a un pubblico cui tennero fede coi propri «libri da risma» per almeno due secoli, giungendo ad ottenere l'immatricolazione all'arte della stampa veneziana.²⁵

I Remondini inviavano solitamente ai propri collaboratori il rame, sul quale veniva realizzata l'incisione, il modello da riprodurre e una serie di informazioni da seguire. L'incisore doveva copiare l'immagine del modello utilizzando un disegno, che talvolta veniva spedito da Bassano altre volte era lui stesso ad ottenere dalla stampa o «a ordinare a qualche esperto di questo genere di lavoro».²⁶ Forniti di disegno, modello e lastra, gli incisori riproducevano l'immagine sul rame e procedevano con una prova di stampa da far pervenire al committente, affinché venisse deciso se il manufatto poteva definirsi concluso o se necessitava di ulteriori correzioni.²⁷ Di norma i Remondini non concedevano agli incisori molta autonomia creativa ma richiedevano loro di sottostare a regole prestabilite; «il modello, le tecniche operative, i criteri estetici»²⁸ venivano definiti a priori, in modo da rispondere rigorosamente alle richieste del pubblico e al progetto editoriale. Questo non significa che gli incisori accantonassero le proprie ambizioni, perché altri editori potevano consentire loro di «lavorare in sintonia con la propria sensibilità»,²⁹ senza contare che questi artigiani del libro conoscevano la loro abilità tecnica e non rinunciavano a discutere sull'esecuzione dei soggetti e sulla giusta remunerazione che talvolta tardava ad arrivare. Simili disagi li dovette subire anche la Piccini. Dopo un mese passato dalla spedizione di 4 rami senza aver ottenuto nessuna risposta, la donna si lamenta con Giuseppe Remondini e giunge a domandargli, non senza una punta polemica, quale possa essere la causa del suo attendere a «pagar li poveri».³⁰

«Suor Isabella Piccini scolpi»: un percorso nel catalogo delle incisioni

Sfogliando i libri pubblicati dopo la seconda metà del Seicento e nei primi decenni del Settecento si rimane sorpresi dalle innumerevoli presenze della firma della Piccini sulle stampe che li adornano, specie in quelli

²⁵ LAURA CARNELOS, *I libri da risma: catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano, Franco Angeli, 2008. Sui Remondini si veda M. IINFELISE, *L'editoria veneziana*, cit., *passim*; ID., PAOLA MARINI, *Remondini: un editore del Settecento*, Milano, Electa, 1990; ID., *I Remondini di Bassano: stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1990; ID., PAOLA MARINI, *L'editoria del '700 e i Remondini: atti del Convegno, Bassano, 28-29 settembre 1990*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992.

²⁶ V. GOSEN, *Incidere per i Remondini*, cit., p. 14.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ivi, p. 77.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ BCB, Ep. Rem. XVIII. 4. 4955.

liturgici, i cosiddetti ‘rossi e neri’ dai colori con cui erano stampati i frontespizi.³¹

È un *corpus* di illustrazioni librarie vastissimo quello prodotto dalla suora, «senza contare la produzione spicciola in forma di fogli sciolti»,³² che spazia da immagini sacre ad altre carte devozionali.³³ Oltre ai testi religiosi a larga diffusione come breviari, messali, vite di santi, raccolte devozionali, Isabella incise anche per testi manualistici, drammi e libri di storia, e sopravvive solo una parte dell’enorme varietà e ricchezza delle edizioni prodotte, che testimoniano un successo straordinario e duraturo.

Risultando pertanto assai arduo render conto in modo dettagliato dell’intera produzione incisoria della suora, nelle more del catalogo delle opere della Piccini, non resta che prendere in esame alcuni esempi, estratti con spirito critico, allo scopo di fornire un quadro d’insieme. La scelta delle lastre non sarà dettata prevalentemente dalla bellezza o dalla rilevanza artistica, ma sarà da un lato sensibile al connubio tra arti maggiori e arti minori che si manifesta nel suo lavoro incisivo dall’altro all’individuazione di alcuni aspetti pratici legati alla produzione editoriale. Abbiamo, inoltre, prescelto di commentare le prove certamente attribuibili al bulino della religiosa: è possibile infatti che il successo delle sue figurazioni fosse ripreso anche da altri addetti all’ornamentazione libraria, che ne riproponevano le *planches*, anche fuori dal controllo della sua autrice.

Va innanzitutto ricordato che Isabella «non disegnò che una parte di quello che incise». ³⁴ In quanto incisore, infatti, le spettava il compito di scalfire i disegni in profondità sulla lastra, come suo padre le aveva insegnato, in modo da poter ricavare un elevato numero di copie. Questi disegni venivano spesso realizzati da artisti più o meno noti, tra i quali Antonio Zanchi, Gregorio Lazzarini, Martial Desbois, Domenico Uberti, Giovanni Antonio Lazzari, Giacomo Cotta, Angelo Muriani, Ludovico David, Valentin Lefèvre, Giuseppe Pamfili. Anche grazie alla ripresa del settore editoriale assistiamo infatti a Venezia, a partire dal Seicento, ad un

³¹ *Passion and Commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, p. 204.

³² F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 193.

³³ Il numero delle edizioni illustrate riportate da una ricerca condotta nell’OPAC SBN (Libro Antico) è di 355. Un numero che va sicuramente ridimensionato in quanto alcuni volumi si ripetono, ma che può testimoniare la portata dell’attività incisoria della Piccini. Gli incisori, considerata la natura breve e sintetica della repertoriazione, non sono menzionati fra i nomi di coloro che hanno concorso all’edizione. Ne *Le edizioni veneziane del Seicento: censimento*, a cura di Caterina Griffante; con la collaborazione di Alessia Giachery e Sabrina Minuzzi; introduzione di Mario Infelise, Venezia, Regione del Veneto; Milano, Bibliografica, 2006, vol. 2, il nome della Piccini non compare. Infatti, come spiegato espressamente nell’introduzione, nel *Censimento* non è prevista la segnalazione di alcun incisore. Lo stesso dicasi per *Le scentine napoletane della Biblioteca nazionale di Napoli* a cura di Marco Santoro, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

³⁴ S. URBINI, *Sul ruolo della donna*, cit., p. 381.

numero crescente di artisti che se pur continuando a ritenere l'esercizio dell'illustrazione subordinato rispetto all'attività pittorica, «come una sorta di vetrina per mettersi in mostra o un trampolino di lancio per farsi conoscere»,³⁵ cominciano a dimostrarsi più curiosi verso il libro e il suo contenuto. Matura, insomma, l'interesse di molti artisti dell'epoca e con esso si diffonde e si rafforza l'intento di usufruire delle opportunità offerte dal settore editoriale «nei termini di un *training* di apprendistato artistico». ³⁶ Del resto, come ricorda Alberta Pettoello, nel Settecento «sul versante artistico, l'eccellenza del libro illustrato veneziano fu determinato in gran parte dall'influenza e dall'interessamento dei grandi pittori: Giambattista Piazzetta, Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Pier Antonio Novelli, solo per citarne alcuni». ³⁷

Anche se le collaborazioni con gli artisti furono frequenti, non significa che la Piccini non ideasse mai le sue opere, anzi in molte di esse si firma con orgoglio da sola a margine della composizione. ³⁸ Alcune incisioni risultano però così innovative e caratterizzate da un disegno di così magistrale invenzione che risulta naturale dedurre che non possa averle ideate autonomamente, soprattutto se confrontate con altre dove emerge una notevole ingenuità formale. Come detto precedentemente il disegno poteva giungere al convento già predisposto o poteva essere commissionato dall'incisore a qualche esperto di questo lavoro, disegnatori destinati per lo più a rimanere nell'ombra.

Detto ciò non va comunque dimenticato che Isabella è un'artigiana, un incisore, non un'artista nel senso stretto del termine. Penso pertanto si possa essere indulgenti se alcune sue composizioni appaiano talvolta disarmoniche e semplicistiche; da apprezzare è piuttosto il loro valore esecutivo, la perizia tecnica del tratteggio, fitto nelle zone d'ombra e più rado in quelle di luce, che rivela i soggetti dando loro consistenza.

Risulta quasi ovvio notare, pertanto, uno stile molto diverso tra le singole prove, che determina del resto una difficoltà nel tracciare un percorso stilistico coerente, dato che ogni opera deve essere considerata a sé, frutto sia del bagaglio personale dei diversi artisti e del loro individuale modo di operare, sia della tecnica che va ad influire sulla qualità della lastra. Tra una gamma assai ampia di collaborazioni, si è scelto di indicare *in primis* un'opera ideata da uno degli artisti più in vista del panorama artistico lagunare dell'epoca, Antonio Zanchi.

³⁵ F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 100.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ ALBERTA PETTOELLO, *Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2005, p. 5.

³⁸ La Piccini portò a termine sempre da sola le sue incisioni, in quanto come afferma in una delle sue lettere scritte a Giovanni Antonio Remondini, tra le sue consorelle non c'era chi fosse disposta a vivere sacrificata come faceva lei. (BCB, Ep. Rem. XVIII. 4. 4951). Si avvale però della collaborazione di Angela Baroni, intagliatrice laica di lettere tipografiche, che lavorava in casa con l'aiuto della sorella.

Con il pittore originario di Este, ma attivo a Venezia, Isabella firma l'antiporta dei *Simboli predicabili*³⁹ di Carlo Labia (fig. 1).

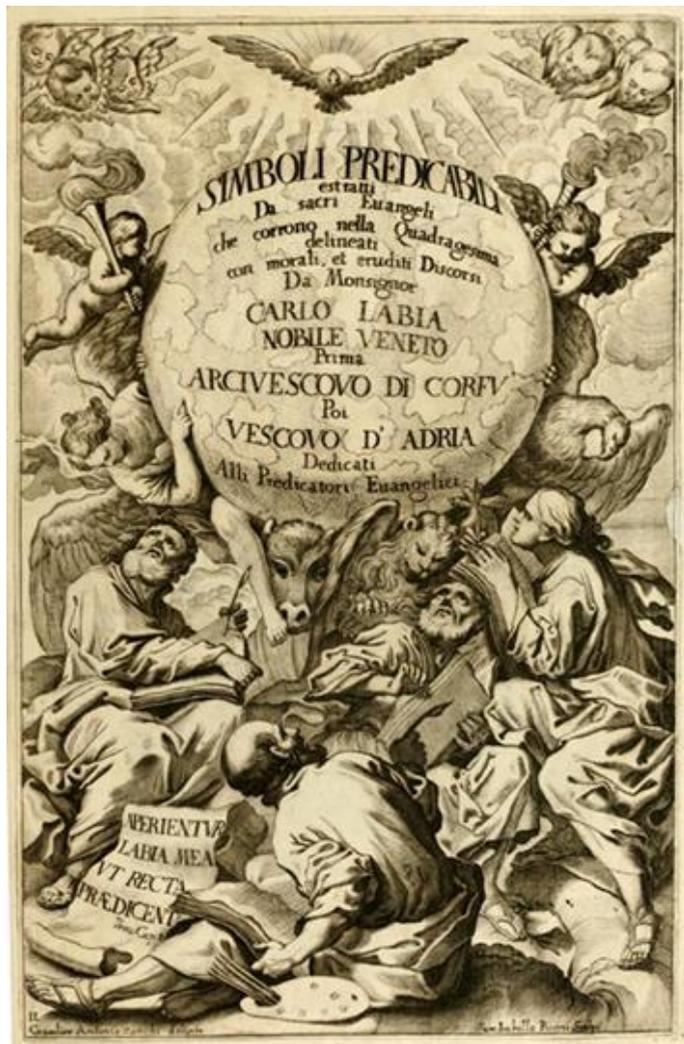


Fig. 1: Antonio Zanchi e Isabella Piccini, antiporta dei *Simboli predicabili*, Ferrara, appresso Bernardino Barbieri, 1692.

Nell'opera emergono chiaramente gli effetti teatrali e scenografici tipici del Tintoretto, con il quale Zanchi aveva avuto modo di confrontarsi nella realizzazione della *Peste di Venezia* sulle pareti dello scalone della Scuola di San Rocco nel 1666. Il titolo dell'opera è inserito in un globo intorno al

³⁹ CARLO LABIA, *Simboli predicabili*, Ferrara, appresso Bernardino Barbieri, 1692. L'antiporta e il ritratto di Carlo Labia realizzato da Domenico Uberti, che vedremo in seguito, compaiono anche nell'edizione di Venezia, Nicolò Pezzana, 1696.

quale, con moto concentrico, ruotano i personaggi; la posizione preminente è occupata dagli Evangelisti, colti nell'atto di scrivere i Vangeli e accompagnati dai simboli agiografici: l'angelo, il toro, il leone e l'aquila. In basso a sinistra un cartiglio reca la scritta: «APERIENTVR LABIA MEA VT RECTA PRAEDICENT», l'invito omofonico a seguire il Labia, predicatore di cose giuste, mentre in alto sopra il globo spiccano la schiera di angioletti e la colomba.

Si assiste a una sorta di «*horror vacui*»⁴⁰ che determina dinamismo e vivacità alla composizione, un'antiporta che assolve bene la sua funzione di anticipare figurativamente il contenuto del libro e di esprimerne simbolicamente il senso più riposto, avvalendosi del linguaggio universale del mito e dell'emblematica. Infatti, com'è noto, è proprio questo elemento del paratesto ad onorare per primo «l'importanza o la singolarità del contenuto»⁴¹ dell'edizione, suggerendo l'argomento e spesso complicandosi di figure mitologiche e simboliche, che potevano essere comprese ed apprezzate da dotti ed eruditi.⁴²

Secondo Francesca Cocchiara, Isabella realizza con Antonio Zanchi anche l'antiporta delle *Disputationes theologicae*,⁴³ il cui tema è la celebrazione di san Francesco tra i confratelli (Fig. 2).

Va sottolineato che la firma del disegnatore posta in basso a destra reca solo la dicitura «A. Zanin.», ma di là se l'opera possa essere stata ideata o meno dall'artista si tratta di un'illustrazione felicissima per la ricchezza e la precisione dei dettagli, che colpisce non solo per la raffinatezza strutturale, ma anche per l'abilità incisoria nella realizzazione dello sfumato. L'immagine distesa e pacata che in un primo momento sembrerebbe coinvolgere solo visivamente l'osservatore, si complica di significati simbolici allorché si scruti il cartiglio sorretto dagli angioletti.

L'iscrizione si rifà ad un passo del capitolo XXXVII della Genesi, precisamente al celebre sogno di Giuseppe, che lo racconta ai fratelli. Così il passo biblico: «Noi stavamo legando covoni in mezzo alla campagna, quand'ecco il mio covone si alzò e restò diritto e i vostri covoni vennero intorno e si prostrarono davanti al mio».

⁴⁰ PIETRO SCARPA, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi. Invenzioni per incisioni*, «Arte documento», XII, 1998, p. 101.

⁴¹ ANNA FRANCESCA VALCANOVER, *Contributi ad una storia del libro illustrato veneto: suor Isabella Piccini*, «Biblioteche Venete», IV, 1985, 1, p. 29-48.

⁴² F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 43. Sulle antiporte si veda: GENOVEFFA PALUMBO, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma, Viella, 2012.

⁴³ PEDRO DE GODOY, *Disputationes Theologicae*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1686.



Fig. 2. Antonio Zanchi (?) e Isabella Piccini, antiporta delle *Disputationes Theologicae* di Pedro de Godoy, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1686.

È proprio questo versetto a determinare l'articolazione della composizione, in un'armonica analogia tra figure umane e composizioni naturali. L'unico fascio di spighe dritto è quello sostenuto da san Francesco, mentre gli altri covoni sono piegati, come chinati sono i suoi confratelli di fronte al santo, in segno di rispetto e di riconoscimento della sua autorità. Isabella collabora con un altro artista di primo piano della Venezia dell'epoca, Gregorio Lazzarini, il «Raffaello della scuola veneta» secondo l'abate Luigi Lanzi,⁴⁴ e maestro del celebre Giambattista Tiepolo.

⁴⁴ CLAUDIA CROSERÀ, *Opere profane di Gregorio Lazzarini*, «Arte in Friuli, Arte a Trieste», XVIII-XIX, 1999, p. 39-52.

Con il pittore veneziano Isabella firma l'antiporta de *Il Gerione*,⁴⁵ dove assistiamo al trionfo del tema eroico e mitologico, con un'imponente figura che domina interamente la scena (fig. 3). Gerione era secondo la mitologia greca un mostro con tre teste e tre busti, dotato di straordinaria forza, che viveva nell'isola di Erizia. Il personaggio ideato dal Lazzarini ha poco a che vedere con l'idea di gigante-mostro. Solo i due profili che spuntano dietro la testa principale alludono al mito, ma le fattezze fisiche sono quelle di un essere umano, un corpo reso con vigorosa plasticità dalla definizione lineare e dalle forme di impostazione classica. Accanto al protagonista si libra un angioletto che sostiene il blasone della famiglia Martinengo (dedicataria nella persona del conte Francesco Leopardi), con a simbolo un'aquila rossa che campeggia su uno sfondo dorato. L'insegna familiare era un elemento ricorrente nei ritratti e nelle antiporte in quanto celebrando il destinatario della dedica o l'autore dell'opera si esaltava l'intera famiglia di appartenenza; da qui discende «l'ossessiva presenza degli stemmi famigliari nelle antiporte dette appunto stemmate»,⁴⁶ che divennero comuni lungo tutto il Settecento, talvolta costituite dal solo stemma nobiliare a tutta pagina.⁴⁷



Fig. 3. Gregorio Lazzarini e Isabella Piccini, antiporta de *Il Gerione* di Antonio Lupis, Venezia, appresso Giuseppe Maria Ruinetti, 1689.

⁴⁵ ANTONIO LUPIS, *Il Gerione*, Venezia, appresso Giuseppe Maria Ruinetti, 1689.

⁴⁶ A. PETTOELLO, *Libri illustrati*, cit., p. 77.

⁴⁷ *Ibid.*

Un artista non di primo piano, ma con il quale Isabella firma alcune illustrazioni, è Giovanni Antonio Lazzari, veneziano, ma di probabile origine serba.⁴⁸ Tra tutte preme ricordare l'antiporta dell'*Historia generale della Monarchia Spagnuola*⁴⁹ con le figure allegoriche della Virtù, dell'Eternità e della Fama in volo, e quella delle *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri*,⁵⁰ raffigurante la forza della Fede religiosa che calpesta l'Eresia (fig. 4). È bene notare come l'immagine appaia pressoché identica in un'altra edizione del Giustiniani, le *Historie cronologiche dell'origine degl'ordini militari*⁵¹ (Fig. 5), pubblicato vent'anni dopo il precedente.



Fig. 4. Giovanni Antonio Lazzari e Isabella Piccini, antiporta delle *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri* di Bernardo Giustiniani, Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1672.



Fig. 5. Antonio Lazzari e Joseph Juster, antiporta delle *Historie cronologiche dell'origine degl'ordini militari* di Bernardo Giustiniani, Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1692.

La firma del disegnatore è sempre del Lazzari, ma quella dell'incisore non è più di Isabella ma di Joseph Juster. L'impianto compositivo appare il medesimo ma, oltre all'ovvia correzione del titolo dell'opera, vengono

⁴⁸ F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 125.

⁴⁹ BERNARDO GIUSTINIANI, *Historia generale della monarchia spagnuola*, Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1674.

⁵⁰ BERNARDO GIUSTINIANI, *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri*, Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1672.

⁵¹ BERNARDO GIUSTINIANI, *Historie cronologiche dell'origine degl'ordini militari*, in Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1692.

apportati cambiamenti, riscontrabili nella diversificazione dei volti, nel motivo del pavimento e nella ricca vegetazione aggiunta oltre la struttura architettonica. Questo induce a ritenere che l'incisore potesse avere una certa libertà e non riproducesse fedelmente il modello pittorico che il *peintre-graveur* gli forniva, ma riutilizzasse il «campionario di figure, fondali, gesti, oltre ai consueti schemi compositivi». ⁵² Forse la lastra in rame incisa dalla Piccini era troppo deteriorata per poter essere riutilizzata, portando inevitabilmente alla necessità di farne eseguire un'altra allo Juster. Va ad ogni modo notato che si tratta di un tipo di incisioni facilmente riproponibili, in quanto potevano essere riusate senza troppa difficoltà per pubblicazioni diverse grazie alla loro universalità allegorica e simbolica, non consacrate in modo biunivoco al testo per il quale erano state concepite. ⁵³



Fig. 6. Isabella Piccini, antiporta del *Leggendario francescano* di Benedetto Mazzara, in Venezia, per Domenico Lovisa, 1722.

⁵² F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 100.

⁵³ *Ivi*, p. 347.

«Un vero e proprio tripudio di santità minoritica»⁵⁴ fa da protagonista nell'antiporta del *Leggendario Franciscano*⁵⁵ di Benedetto Mazzara (per l'edizione del 1722), un'opera che Isabella firma da sola, ma che si presenta così articolata e dinamica che non può essere stata realizzata senza l'ausilio di un disegno preparatorio (fig. 6). L'evento miracoloso si svolge tra le nubi ed è ricco di personaggi che si articolano su tre registri, quello inferiore con una prima schiera di fedeli, quello mediano con i francescani adoranti, e l'ultimo, quello più in alto, con una dolcissima Madonna con Bambino, circondata da due religiosi. L'impianto monumentale e l'accentuata gestualità dei devoti che portano il nostro sguardo verso il punto più alto della composizione, riescono a suggerire grandezza - nonostante il piccolo formato - a quel trionfo di fede espresso così superbamente in molte opere di Tiziano.

Di notevole interesse è l'antiporta della *Bibliotheca almi Conventus S.S. Ioannis et Pauli*⁵⁶ di padre Giacomo Maria Gianvizio (Fig. 7), un volumetto scritto nel 1683 in occasione dell'inaugurazione della biblioteca dei Padri Predicatori veneziani.



Fig. 7. Isabella Piccini, antiporta delle *Bibliotheca almi Conventus S.S. Ioannis, et Pauli...*, Venetijs, typographia Iosephi Prodocimi, 1683.

⁵⁴ Ivi, p. 122.

⁵⁵ BENEDETTO MAZZARA, *Leggendario franciscano*, in Venezia, per Domenico Lovisa, 1722.

⁵⁶ *Bibliotheca almi Conventus S.S. Ioannis, et Pauli Venetiarum ordinis praedicatorum nuper aperta a fr. Iacobo Maria Ianuitio, infimo eiusdem Ordinis, & Conuentus alumno...*, Venetijs, typis Iosephi Prodocimi, 1683.

La Piccini immagina due religiosi, un po' goffi e dai tratti *naïf*, sull'uscio della sala dei libri, che lascia intravedere i telamoni «che intercalano le scaffalature librarie sorreggendone la cornice»;⁵⁷ quasi un invito ad emulare i personaggi e a sbirciare al di là della soglia.

L'antiporta è una finestra aperta sull'epoca nella quale visse la suora, in quanto i telamoni che scorgiamo esistevano davvero nella biblioteca, ed erano stati commissionati a Giacomo Piazzetta, padre del più famoso Giambattista, dallo stesso Gianvizio nel 1680, telamoni dolenti che dovevano alludere agli scrittori eretici condannati dai padri domenicani.

Non possono mancare da questa breve rassegna antiporte con immagini di santi. Santi e beati, che «popolano l'immaginario devoto della città lagunare»⁵⁸ sul finire del Seicento venivano rappresentati solitamente nelle antiporte dei testi agiografici, come nelle *Opere*⁵⁹ di santa Teresa d'Avila (fig. 8).



Fig. 8. Isabella Piccini, antiporta delle *Opere* di Santa Teresa d'Avila raccolte da Marco di San Giuseppe, Venezia, appreso Antonio Tivanni, 1694.

⁵⁷ A. F. VALCANOVER, *Contributi ad una storia*, cit., p. 34.

⁵⁸ S. MINUZZI, *Il secolo di carta*, cit., p. 218.

⁵⁹ SANTA TERESA D'AVILA, *Opere*, riedizione a cura di padre Marco di San Giuseppe, in Venezia, appreso Antonio Tivanni, 1694.

Si tratta di una di quelle incisioni che sicuramente non convinse la critica, mai troppo generosa nei confronti della francescana. Isabella immagina la santa castigliana raccolta in preghiera nella sua «cella-studio»,⁶⁰ Folgorata da una luce mistica che la guiderà nella stesura dei suoi scritti. Appare evidente la mancanza di una corretta prospettiva; le gambe del tavolo, nonostante la volontà di conferire una certa profondità, risultano schiacciate in superficie; anche la stanza è resa come un semplice contenitore; arcaizzante risulta il motivo delle teste degli angioletti dal volto stereotipato. Osservando un'opera come questa il Baseggio avrebbe senz'altro esclamato la sua sentenza: «scorrettissima nel segno».⁶¹ Ma gli occhi della santa, abbagliati dal chiarore divino, trasmettono tutto il suo rapimento estatico, per questo Molmenti definisce la Piccini «puerile nel disegno, ma piena di ingenuo sentimento»,⁶² in quanto realizzatrice di immagini caratterizzate spesso da un gusto narrativo semplice ed ingenuo, ma dotate di «una straordinaria potenzialità espressiva»,⁶³ sulle quali l'osservatore doveva fermarsi a riflettere, pregare ed immedesimarsi in esse. Quanto detto trova riscontro nell'antiporta nella *Vita beatae Zitae*⁶⁴ di Fatinello Fatinelli edita nel 1688 raffigurante santa Zita colta in uno dei suoi eventi miracolosi (Fig. 9). Un giorno all'ingresso dell'antico palazzo della famiglia Fatinelli di Lucca, che aveva accolto Zita per svolgere i lavori di casa, arrivò un povero viandante stanco ed assetato. La santa andò così al pozzo, gli porse da bere e con un solo gesto della mano trasformò l'acqua in vino. Il momento prodigioso viene riprodotto fedelmente dalla suora, in un'immagine probabilmente ispirata proprio all'iconografia tradizionale della santa. In altre antiporte è il tema del martirio ad essere celebrato, come nell'intenso episodio dell'assassinio dell'arcivescovo di Canterbury Thomas Becket⁶⁵ (Fig. 10) per mano dei cavalieri di Enrico II, che con la sua celebre frase «chi mi libererà da questi preti turbolenti?» sentenziò, volente o nolente, la condanna a morte del santo. Anche in questo caso l'immagine si rifà alla vita dell'arcivescovo, con la maestosa architettura che fa da cornice all'evento alla quale era infatti affidato il compito di alludere alla monumentale cattedrale inglese, luogo del suo supplizio.

⁶⁰ S. URBINI, *Sul Ruolo della donna*, cit., p. 375.

⁶¹ GIANBATTISTA BASEGGIO, *Della calcografia in Bassano e dei calcografi bassanesi*, in GIUSEPPE JACOPO FERRAZZI, *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, Bassano del Grappa, Tipografia Baseggio editrice, 1847, p. 169.

⁶² POMPEO MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880, ed. 1929, vol. 3, p. 360.

⁶³ VERA FORTUNATI, *Pregare con le immagini. Il brevario di Caterina Vigri*, Bologna, Editrice Compositori, 2004, p. 48.

⁶⁴ FATINELLO FATINELLI, *Vita beatae Zitae*, Ferrara, ex tipografia Filoniana, 1688.

⁶⁵ L'antiporta si trova in: *Vita di S. Tomaso arcivescovo di Cantuarua, e martire...*, tradotta dalla lingua francese nell'italiana da Gio. Battista Cola, Lucca, presso i Marescandoli, 1696.

Illustrazioni come queste, ricche di pathos e di coinvolgimento emotivo, dovevano essere molto gradite al pubblico devoto, toccato dalla semplicità con cui il messaggio religioso veniva espresso. Erano immagini che riuscivano ad essere così comunicative e facilmente comprese perché chiare dal punto di vista dottrinale, senza troppi artifici e pienamente leggibili, come prevedevano i dettami controriformisti.



Fig. 9. Isabella Piccini, antiporta della *Vita beatae Zitae* di Fatinello Fatinelli, Ferrariae, ex typographia Filoniana, 1688.



Fig. 10. Isabella Piccini, antiporta della *Vita di S. Tomaso arcivescovo di Cantuaria, e martire...*, tradotta dalla lingua francese nell'italiana da Gio. Battista Cola, Lucca, presso i Marescandoli, 1696.

I volti dei personaggi illustri

Suor Isabella non fu solo un'abile intagliatrice di narrazioni religiose e profane, ma anche «una raffinata e innovatrice ritrattista, molto richiesta dal patriziato veneziano». ⁶⁶ I suoi ritratti, solitamente inseriti in ricchi ovali, sono caratterizzati da un vibrante chiaroscuro, un gioco di luci e ombre che crea consistenza ai volti, rende soffici i capelli, morbide le vesti e splendenti i metalli, senza tralasciare la caratterizzazione intima e psicologica dell'effigiato. Sono ritratti di papi, sovrani, cardinali, scrittori, uomini politici, spesso ideati da esperti artisti, in un connubio di arte e tecnica di altissimo livello; un atto di autocelebrazione o di omaggio che doveva essere sicuramente fonte di orgoglio per l'effigiato e gradito al lettore colto.

⁶⁶ F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p.119.

Tra gli uomini illustri incisi da suor Isabella troviamo il ritratto di Carlo II (Fig. 11), sovrano spagnolo dal 1665 al 1700, salito al trono ad appena quattro anni.



Fig. 11. Giovanni Antonio Lazzari e Isabella Piccini, ritratto di Carlo II di Spagna in *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri* di Bernardo Giustiniani, Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1672.

Il re, effigiato nelle già menzionate *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri* del Giustiniani,⁶⁷ doveva avere a queste date poco più di dieci anni; Lazzari lo rappresenta infatti come un fanciullo dai chiari capelli ondulati e dai dolci lineamenti che contrastano con la pesante armatura, realizzata con estrema raffinatezza dalla suora ricorrendo al sapiente e disinvolto tratteggio che riesce a rendere quasi tangibile la consistenza metallica. Con lo sguardo perso verso un punto che a noi non è dato sapere, il giovane accarezza amorevolmente un leone come fosse un mansueto animale domestico, che ricambia tale affetto con un'espressione piena di adorazione, quasi umana.

⁶⁷ BERNARDO GIUSTINIANI, *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri*, Venezia, presso Combi, & LaNoù, 1672.

Altro personaggio politico, questa volta legato al panorama lagunare, è Alvise Contarini (Fig. 12), doge della Repubblica di Venezia dal 1676 al 1684, ritratto in apertura del primo volume dell'*Historia Venetadi* Alessandro Maria Vianoli.⁶⁸ L'austero doge disegnato da Martial Desbois, incisore francese attivo a Venezia, indossa un sontuoso mantello e il Corno ducale, simbolo per eccellenza della sua dignità, esibita nelle principali cerimonie pubbliche.



Fig. 12. Martial Desbois e Isabella Piccini, ritratto di Alvise Contarini in *Historia veneta* di Alessandro Maria Vianoli, Venezia, presso Giovanni Giacomo Hertz, 1680.

Nel secondo volume troviamo invece il ritratto del doge Marcantonio Giustinian (Fig. 13), successore del Contarini, che fatta eccezione per i tratti del viso, lo stemma di famiglia e l'iscrizione dell'ovale, appare identico all'altro, tanto che è possibile ipotizzare una riutilizzazione della medesima lastra per l'esecuzione di entrambe le incisioni. Il riutilizzo dei

⁶⁸ ALESSANDRO MARIA VIANOLI, *Historia veneta*, Venezia, presso Giovanni Giacomo Hertz, 1680.

rami per pubblicazioni diverse era, del resto, una pratica abituale presso gli stampatori veneziani, imposto «dai tempi limitati per la stampa, e spesso e volentieri da esigenze di risparmio» sul costoso rame; questo accadeva alle vignette, ai finalini e ai frontespizi, ma anche i ritratti e le antiporte subivano un simile trattamento, anche se generalmente erano «rinfrescate tramite l'inserimento di elementi nuovi, strettamente connessi al festeggiato, al suo casato di origine e alla carica ottenuta». ⁶⁹



Fig. 13. Martial Desbois e Isabella Piccini, ritratto di Marcantonio Giustinian in *Historia veneta* di Alessandro Maria Vianoli, Venezia, presso Giovanni Giacomo Hertz, 1680.

Anche gli scrittori desideravano «comparire con un ritratto a piena tavola all'inizio delle loro fatiche». ⁷⁰ La Piccini incise, ad esempio, il ritratto di Francesco Fulvio Frugoni, che andò a impreziosire *Il cane di Diogene* nell'edizione di Antonio Bosio, tipografo e a sua volta illustratore, il quale

⁶⁹ A. PETTOELLO, *Libri illustrati*, cit., p. 30-1.

⁷⁰ B. BAGATTI, *Un'artista francescana*, cit., p. 289.

diede alle stampe la famosa opera in otto tomi nel 1689,⁷¹ e quello di Antonio de Solís y Ribadeneira (Fig. 14) effigiato nella sua *Istoria della conquista del Messico*,⁷² pubblicata per la prima volta a Madrid nel 1684. Lo scrittore spagnolo, contornato da un ovale riccamente ornato e posto su un piedistallo che ne reca il nome, è caratterizzato da un'accentuata resa dei dettagli fisionomici, con i particolari marcati del mento e del naso aquilino, che evidentemente non tendono a sublimare gli spiccati lineamenti del volto.⁷³



Fig. 14. Isabella Piccini, ritratto di Antonio de Solís y Ribadeneira in *Istoria della conquista del Messico* di Antonio de Solís y Ribadeneira, in Venezia, per Andrea Poletti, 1704.

Scorrendo l'edizione fiorentina del 1699, quindi antecedente quella veneziana appena menzionata, compare la medesima immagine, firmata

⁷¹ FEDERICA ROSSI, *Attraversando il barocco: la princeps del Cane di Diogene*, in *Il cane di Diogene*, Presentazione di Gian Mario Anselmi, note introduttive di Nicola Bonazzi e Federica Rossi, Sala Bolognese, Forni, 2009, 7 vol. (rist. anast. dell'ed.: Venezia, 1689).

⁷² ANTONIO DE SOLIS, *Istoria della conquista del Messico*, in Venezia, per Andrea Poletti, 1704.

⁷³ I tratti del volto appaiono molto somiglianti al ritratto del Solís attribuito a Juan de Alfaro, conservato presso la Fondazione Lázaro Galdiano di Madrid.

però da Giuseppe Passari e da Benoît Farjat. Il tipografo Andrea Poletti fornì infatti alla suora una copia dell'*Istoria* chiedendo espressamente di copiare i ritratti del Solis, del condottiero spagnolo Hernán Cortés e dell'imperatore azteco Montezuma, celebri protagonisti della Nuova Spagna (fig. 15-16).⁷⁴



Fig. 15. Isabella Piccini, ritratto di Hernán Cortés in *Istoria della conquista del Messico* di Antonio de Solís y Ribadeneira, in Venezia, per Andrea Poletti, 1704.



Fig. 16. Isabella Piccini, ritratto di Montezuma in *Istoria della conquista del Messico* di Antonio de Solís y Ribadeneira, in Venezia, per Andrea Poletti, 1704.

Come spiega Sabrina Minuzzi «non si tratta di contraffazioni di editori di altre città»,⁷⁵ ma di una riformulazione di soggetti non originali, che danno esito a soluzioni diverse, e testimoniano al contempo il cambiamento del sistema produttivo editoriale del Seicento, sbilanciato «verso il polo dell'utile rispetto agli armoniosi vertici del secolo precedente».⁷⁶

È infatti opportuno rilevare inoltre che il costo di un incisore che copia un'immagine già esistente è sicuramente inferiore a quello che implicava la partecipazione di «un disegnatore professionista, o peggio un artista che si accinga ad ideare un soggetto».⁷⁷ Anche altri autori, quali Ottavio Rossi (Fig. 17) e il citato Labia (Fig. 18), vennero ritratti da Isabella

⁷⁴ S. MINUZZI, *Il secolo di carta*, cit., p. 95.

⁷⁵ Ivi, p. 106. La studiosa riporta la *Nota al lettore dell'Istoria della conquista del Messico*, nella quale viene palesata da Andrea Poletti la natura imitativa del testo.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Ivi, p. 95.

in apertura dei loro testi, assecondando un costume proprio del manoscritto ed ereditato prontamente dalla stampa tipografica sin dalle origini, costume che assunse proporzioni imponenti sin dal Cinquecento, come provano i repertori e gli annosi studi di Giuseppina Zappella.⁷⁸ Rossi si fece rappresentare nelle sue *Memorie bresciane*⁷⁹ in un'effigie che non si perde nell'abbellimento ornamentale, ma che risulta al contrario molto sobria, interamente improntata alla caratterizzazione dei particolari, dell'espressione del volto e del sontuoso abito; il secondo, arcivescovo di Corfù e poi vescovo di Adria, venne disegnato da Domenico Uberti con il tipico abito talare e racchiuso in un ovale decorato da frutta, fogliami, angioletti. Non mancarono il pastorale e la mitria, elementi caratterizzanti l'alta nobiltà religiosa del loro titolare. Ogni dettaglio appare felicemente risolto, dal pregiato ricamo della manica della veste, alle mani nodose e affusolate, ai particolari fisionomici del volto appesantito dal tempo.



Fig. 17. Isabella Piccini, ritratto di Ottavio Rossi, in *Memorie bresciane* di Ottavio Rossi, Brescia, appresso Domenico Gromi, 1693.



Fig. 18. Domenico Uberti e Isabella Piccini, ritratto di Carlo Labia in *Simboli predicabili*, Ferrara, appresso Bernardino Barbieri, 1692.

⁷⁸ GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Il ritratto librario*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, con la bibliografia qui citata.

⁷⁹ OTTAVIO ROSSI, *Memorie bresciane*, Brescia, appresso Domenico Gromi, 1693. L'antiporta è ideata da Joseph Pamphili e incisa da Isabella Piccini.

La Piccini realizzò un realistico ritratto che si concentra più sulle «abilità» e sulla «vastità di interessi della stante, grazie all'inserzione di cartigli, figure allegoriche e simboli»⁸³ che sullo *status* di donna da ammirare per grazia e bellezza. Si tratta forse di un papiro o di un foglio celebrativo inciso in occasione della sua laurea in filosofia, conseguita il 25 giugno 1678⁸⁴ all'Università di Padova. L'effigie, secondo la Cocchiara, è ricavata da un modello pittorico dello stesso anno di Antonio Molinari⁸⁵ (Fig. 20), che «pare a sua volta conformarsi su soluzioni illustrative, tanto da concepire l'immagine "sul genere di un frontespizio librario"», spunto molto adatto ad una donna laureata.⁸⁶



Fig. 20. Antonio Molinari, *Ritratto di Elena Piscopia Cornaro*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 1678.

⁸³ F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 118.

⁸⁴ T. PLEBANI, *Storia di Venezia*, cit., p. 112.

⁸⁵ F. COCCHIARA, *Il libro illustrato*, cit., p. 118.

⁸⁶ *Ibid.*

Dallo sguardo di Elena lo spettatore pare intravedere il senso di malinconia e il turbamento interiore che Isabella gli fa cogliere pienamente nonostante l'opera rappresenti un lusinghiero trionfo personale e sociale; il suo volto appare infatti molto smagrito e smunto, quasi che gli anni di studio e di sacrifici dedicati alla crescita culturale l'avessero affaticata ed indebolita nel fisico, o forse più semplicemente si tratta di un richiamo al deperimento del suo stato di salute che la portò alla morte nel 1684, sei anni dopo l'evento accademico.⁸⁷ Per un particolare gioco del destino Elena, a cui il padre impedì di prendere i voti pur con la concessione di condurre una vita ritirata, e che per compiacerlo «si adattò a ricoprire un pubblico ruolo di intellettuale»,⁸⁸ fu ritratta da Isabella, una donna di fede e un'artista artigiana instancabile, che costruì sul proprio talento la sua fortuna e, se pur confinata tra le mura di un convento, ebbe frequentemente rapporti con l'esterno, non rinunciando mai a vivere in contatto con il mondo.⁸⁹



⁸⁷ T. PLEBANI, *Storia di Venezia*, cit., p. 112.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ V. GOSEN, *Isabella Piccini*, cit.