

Linda Borean

## Un ritratto di collezionista in veste di Perseo di Bernardo Strozzi\*

«The Burlington Magazine», CXLII, n. 1168, 2000, pp. 429-433

Nel 1937 i fratelli Jean Hugues Maurice e Jeanne Magnin legarono allo stato francese, che la trasformò in un museo nazionale l'anno successivo, la loro collezione d'arte, costruita, quadro dopo quadro, attraverso cinquant'anni di acquisizioni all'Hotel Drouot di Parigi. Questo è quanto sappiamo sulla provenienza della maggior parte dei dipinti che oggi formano il Musée Magnin di Digione, sede di una delle più originali collezioni di pittura italiana del Seicento visibile in Francia, espressione di scelte raffinate e talvolta in controtendenza rispetto a quanto, agli inizi del nostro secolo, poteva attirare l'attenzione dei collezionisti. A quell'epoca un "uomo di gusto" non avrebbe osato dichiarare la sua ammirazione per una tela del Seicento francese o italiano<sup>1</sup>, e Paul Jamot, amico dei fratelli Magnin, nella prefazione al catalogo della collezione redatto dal proprietario nel 1938 - mai pubblicato -, non spende una parola sui quadri di scuola lombarda, napoletana, romana e veneziana dell'età barocca, a testimoniare il mancato apprezzamento della pittura del XVII secolo nella Francia del primo Novecento<sup>2</sup>.

Tra i dipinti italiani del Seicento entrati a far parte della collezione Magnin - ad una data e a attraverso un'asta non meglio precisabili<sup>3</sup> -, compare un quadro di Bernardo Strozzi raffigurante, così recita la didascalia del catalogo del museo curato da Brejon de Lavergnée nel 1980 "Portrait de (?) Giulio Strozzi en Persée" (fig. 1)<sup>4</sup>.

Il ritrovamento di nuovi documenti consente oggi di rintracciare l'antica provenienza e di risolvere gli interrogativi sollevati dall'iconografia di questo intrigante quadro, che sotto il profilo tipologico sembra collocarsi a metà strada tra il dipinto di soggetto profano e il ritratto.

Per il dipinto di Digione, infatti, sono state proposte varie letture nel tentativo di identificarne il soggetto, tutte comunque concordi nel sottolinearne il carattere di ritratto. Così nell'indagine iconografica dell'opera sono stati individuati, e talvolta sovrapposti l'un

<sup>1</sup> Cfr. J. Thuillier, *Le Musée Magnin à Dijon*, in "L'Oeil", 135, 1966, pp. 17-23 e 68-70, in part. p. 69.

<sup>2</sup> *Musée Magnin, Dijon. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV- XIX siècles)*, par A. Brejon de Lavergnée, Paris 1980, pp. 5-9 per il testo di Jamot e pp. 11-12 e 17-21: il catalogo del 1938, redatto da Maurice Magnin, non venne mai dato alle stampe a causa dello scoppio della guerra.

<sup>3</sup> Il catalogo manoscritto del 1938 non fornisce al riguardo alcuna indicazione, analogamente a quello compilato da Jeanne Magnin e intitolato *Un Cabinet d'amateur parisien en 1922*, Dijon 1922, nel quale le opere sono corredate da un commento letterario. Cfr. *Musée Magnin*, cit., p. 18.

<sup>4</sup> Cfr. *Musée Magnin*, cit., n. 100, p. 106.

all'altro, temi quali Davide con la testa di Golia, trattato frequentemente dallo Strozzi agli inizi del soggiorno lagunare, e di Perseo con quella di Medusa<sup>5</sup>, mentre nel catalogo del museo del 1980 il quadro viene presentato, seppur con un punto interrogativo, come "Portrait de (?) Giulio Strozzi en Persée", sulla base del confronto con alcuni ritratti del poeta, il quale posò per Tiberio Tinelli (Firenze, Galleria degli Uffizi, fig. 2) e per lo stesso Bernardo Strozzi<sup>6</sup>. Le fattezze del letterato restituiteci da queste immagini non combaciano, però, con i tratti del personaggio raffigurato nel *Perseo* del Musée Magnin né con quelli, come proposto invece dalla Mortari, del cardinale Federico Corner conservato nel Museo Correr di Venezia<sup>7</sup>. Se, nel primo caso, il volto tondeggiante, le guance rosate, il mento sporgente e i baffi all'insù – allora probabilmente di moda - di Giulio Strozzi rivelano delle affinità con il personaggio ritratto nel dipinto del museo francese, il taglio degli occhi e lo sguardo si rivelano sensibilmente differenti dagli occhi attenti e dall'aria di voluto compiacimento con cui il protagonista del *Perseo* si atteggia di fronte al pittore.

A sfavore di un'identificazione del quadro del Musée Magnin con l'effigie di Giulio Strozzi si aggiunge anche l'età del poeta che, essendo nato nel 1583, avrebbe avuto circa una cinquantina d'anni all'epoca in cui si fece riprendere dal Prete Genovese in un ritratto di cui il dipinto oggi nell'Ashmolean Museum di Oxford costituirebbe una copia, recante la data 1635<sup>8</sup>. Il volto del personaggio del quadro del Musée Magnin, invece, appartiene a quello di un uomo più giovane, sulla trentina.

<sup>5</sup> Nella scheda del catalogo manoscritto del museo del 1938, n. 487, che ho potuto leggere grazie alla cortesia della dr. Laure Starcky, il quadro compare come *Goliath vainquer de David* (deux portraits): l'autore sottolinea come "cette étrange désignation correspond à la différence d'âges, ici inverse des donnée de sujet biblique". Thuillier, invece, così commenta il dipinto, intitolato *Portrait d'homme en Persée*: "On voyait ici un David avec la tête de Goliath: il s'agit en fait d'un portrait mythologique, où Strozzi mêle réalisme et travesti avec assez de maladresse pour qu'on le soupçonne d'un rien d'humour aux dépense de son modèle". Cfr. Thuillier, *Le Musée*, cit., n. 5, p. 18.

<sup>6</sup> *Musée Magnin*, cit., n. 100, pp. 106-107; L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995, n. 485, p. 189; *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1980, n. 1699, p. 542: il quadro di Tinelli, già nella collezione di Paolo del Sera a Venezia (1672), venne lasciato da quest'ultimo a titolo di legato al cardinale Leopoldo dei Medici, nell'inventario della cui eredità compare con titolo e attribuzione attuali. Cfr. *Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato veneto*, a cura di M. Fileti Mazza, Milano-Napoli 1987, I, pp. 49 e 55.

<sup>7</sup> Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., 1995, n. 485, p. 189 e n. 37, p. 218. Federico Corner, nominato cardinale da Urbano VIII nel 1626, essendo nato nel 1579, aveva, all'epoca del ritratto, collocato dalla Mortari tra il 1633 e il 1635, circa cinquantacinque anni. Nel 1631 Federico ricevette la nomina di patriarca di Venezia dove rientrò nel giugno dell'anno successivo per restarvi sino al 1639. Cfr. *ad vocem* in *Dizionario biografico degli italiani*, 29, Roma 1983, pp. 185-188.

<sup>8</sup> La questione dell'autografia del ritratto di Giulio Strozzi conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford rimane ancora oggi oggetto di discussione. Quando il dipinto venne acquistato nel 1967 l'attribuzione a Bernardo Strozzi è stata messa in dubbio da Macandrew che lo assegnava a Simon Vouet, non ritenendo autentica l'iscrizione che vi compare, aggiunta, a suo parere, alcuni anni dopo l'esecuzione del quadro. Apposta sul libro sul quale Giulio appoggia la mano sinistra, tale iscrizione così recita: "Julij Strozij

Nel Seicento il *Perseo* di Strozzi era conservato a Venezia nel palazzo di due ricchi commercianti nonché proprietari di una celebre quadreria di pittura moderna, i fratelli Agostino e Giovan Donato Correggio. Il ritrovamento degli inventari della loro galleria, conservati nell'Archivio di Stato di Venezia e di prossima pubblicazione da parte della scrivente in uno studio dedicato alla committenza e al collezionismo della famiglia Correggio<sup>9</sup>, hanno permesso di conoscere la provenienza del *Perseo* del Prete Genovese, di identificare il personaggio che presta il suo volto all'eroe mitologico, e di portare ulteriore conferma all'attribuzione del dipinto all'artista ligure.

Il quadro del Musée Magnin restituisce, infatti, i tratti di un impegnato ed affermato collezionista attivo a Venezia alla metà del XVII secolo, che in quella tela volle essere effigiato sotto le sembianze di un eroe mitologico, rivelando così una reputazione di se stesso di tutto rispetto.

Nel primo elenco della sua quadreria, compilato personalmente da Giovan Donato Correggio in un arco di tempo compreso tra il 1646 e il 1674 e nel quale si registrano le acquisizioni compiute nel corso di un trentennio di attività collezionistica, compare, sotto la "Nota del costo dei quadri che sono in casa nostra in Venezia l'anno 1646", il "mio ritratto di me Giovan Donato finto Perseo del Prete Strozzi Genovese stimato ducati 52"<sup>10</sup>.

effigies/a Presbytero Berbaro/Strozzio Picta an. °/1635". La proposta di Macandrew è stata respinta da vari studiosi, tra cui Rosand e Mortari, che riconducono l'opera nel *corpus* del Prete Genovese, mentre Thuillier la considera una copia da un originale di Strozzi. Cfr. H. Macandrew, *Vouet's Portrait of Giulio Strozzi and Its Pendant by Tinelli of Nicolò Crasso*, in "The Burlington Magazine", CIX, 770, May 1967, pp. 266-271; D. and E. Rosand, *Barbara di Santa Sofia e il Prete Genovese: on the Identity of a Portrait of Bernardo Strozzi*, in "The Art Bulletin", 1981, pp. 249-258, in part. p. 253, nota n. 20; Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., 1995, n. 30, p. 216; J. Thuillier in *Vouet*, catalogue de l'exposition, Paris 1990, p. 108; W. R. Rearick, *Bernardo Strozzi: un aggiornamento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 20, 1996, pp. 229-275, in part. pp. 255 e 273, nota 101. Francesco Algarotti descrive un ritratto su tavola di Bernardo Strozzi nella collezione Sagredo con un'iscrizione identica a quella del dipinto di Oxford. Il quadro di provenienza Sagredo è ricordato in diverse vendite come un dipinto su tavola, fino al 1909, quando, passato in collezione privata berlinese, viene descritto come un quadro su pioppo. Poiché il ritratto dell'Ashmolean Museum è su tela, la questione da risolvere riguarda la possibilità che esso sia l'originale di Strozzi, trasferito su tela dopo il 1909, oppure una prima copia da un originale perduto del maestro. Nel catalogo del pittore, la Mortari indica il dipinto ora a Oxford nella collezione Pollack di Londra, annotando che una replica ottocentesca era passata nel mercato antiquario nel 1964. Quando il ritratto di Giulio Strozzi venne acquistato dall'Ashmolean Museum, esse venne identificato con il quadro di Berlino di provenienza Sagredo. Sono infinitamente grata alla dr. Catherine Whistler dell'Ashmolean Museum di Oxford per avermi fornito tutti i ragguagli sulla complicata vicenda del ritratto Strozzi.

<sup>9</sup> Gli inventari Correggio sono stati reperiti nel corso delle ricerche sul collezionismo artistico veneziano del Seicento, compiute nell'ambito del dottorato di ricerca in storia dell'arte svolto all'Università di Udine (1995-1998) e sfociate nella tesi finale, di prossima pubblicazione, intitolata " *Ricchezze virtuose*". *Il collezionismo privato a Venezia nel Seicento (1630-1700)*, Università di Udine, a. a. 1995-1998.

<sup>10</sup> Cfr. Borean, " *Ricchezze virtuose*", cit., II, p. 470.

La voce d’inventario è preceduta da una annotazione che indica la valutazione personale del collezionista e la considerazione in cui l’opera era tenuta: si tratta di un giudizio espresso tramite simboli grafici di cui Giovan Donato si premura di fornire una legenda in apertura del documento, quasi a voler fornire precise istruzioni ai futuri lettori ma, innanzitutto, come è logico pensare ai futuri eredi. Ebbene, il suo ritratto in veste di Perseo reca la sigla “.....#” che identifica, nella scala di valori impostata dal collezionista, i dipinti migliori “per quanto hora si può stimare” e la loro “eccellenza”<sup>11</sup>. L’inventario topografico, invece, relativo al palazzo abitato dai Correggio in Calle della Regina e redatto nell’ottobre del 1674, qualche mese dopo la morte di Giovan Donato, segnala che “nel camerone sopra canal grande” stava appeso, insieme ad altri settanta dipinti, “Un ritratto del Nobil Uomo Giovan Donato Correggio di mano del Prete Genovese, istorico soaze tutte d’oro”<sup>12</sup>. Vorrei qui sottolineare l’approssimazione della voce inventariale che risulta piuttosto anomala se si tratta dello stesso dipinto, considerato che l’elenco fu compilato per ordine di Agostino Correggio con l’assistenza di Antonio Cecchini, un pittore che dopo il 1661 godette di particolare apprezzamento presso i due collezionisti, fornendo sia dipinti originali che repliche da altri maestri<sup>13</sup>.

Ma chi era Giovan Donato Correggio?

<sup>11</sup> Riportiamo qui di seguito la legenda apposta in apertura dell’inventario: “Nota compilata l’anno 1653 adi primo[...]. I quadri che haveran un ponto con. saran buoni; quelli che haveran 2 punti migliori..; quelli che haveran 3 ponti più...; quelli che haveranno 4 o 5 assai più, per quanto hora si può stimare; avvertendo di tener gran conto che spero saranno di gran valore quasi tutti et un certo segno fatto con # vuol dire eccellenza di detti”. A tale intestazione segue l’elenco del “costo dei quadri che sono in casa nostra in Venezia 1646”, tra i quali il *Perseo* di Strozzi. Vedi Borean, “*Ricchezze virtuose*”, cit., II, p. 467.

<sup>12</sup> Cfr. Borean, “*Ricchezze virtuose*”, cit., II, p. 488. Esiste un terzo inventario della quadreria, redatto nel 1738, privo di attribuzioni, nel quale non figura alcun dipinto corrispondente al ritratto di Giovan Donato come Perseo, a meno che non sia stato registrato sotto quella voce –peraltro l’unica nell’intero documento – che ricorda un generico “ritratto”. Vedi *ibidem*, II, p. 494.

<sup>13</sup> Pesarese di nascita, Antonio Cecchini lavorò in Umbria e Marche per poi trasferirsi a Venezia dove compare negli elenchi dei pittori che nel 1640 e 1641 pagavano la “tansa”, mentre nel 1687 risulta iscritto alla fraglia locale dell’arte. Il nome dell’artista figura nel *Catalogo dei pittori* stilato da Giustiniano Martinioni nel 1663, accompagnato dall’aggettivo “venetiano” e da un sintetico giudizio che lo vuole “valoroso in particolare nelle Figure e né Paesi”. A Venezia eseguì delle opere pubbliche, cioè due pale d’altare nella chiesa della Pietà, raffiguranti una *Resurrezione di Cristo* e un’*Adorazione dei Magi*, ricordate da Marco Boschini nel 1674. Cfr. E. Favaro, *L’arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 162-163, 175 e 155; F. Sansovino-G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare con aggiunta di tutte le cose notabili fatte et occorse dall’anno 1580 fino al presente*, Venezia 1663, p. 21; M. Boschini, *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, sestiere di Castello, p. 22; *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 17, K. G. Saur München-Leipzig 1997, p. 437.

Figlio di un mercante di cuoio di origine bergamasca<sup>14</sup>, stabilitosi nella città lagunare dove accumulò solide fortune, Giovan Donato (1608-1674), insieme al più vecchio fratello Agostino (1604-1678), aveva osato sfidare il forte conservatorismo della classe patrizia veneziana per ottenere, grazie al denaro, una patente di nobiltà e con essa la “tradizione”, cioè un’eredità ideale di simboli e poteri aristocratici<sup>15</sup>. Grazie al pagamento di centomila ducati, il sei settembre del 1646 i Correggio avrebbero ottenuto l’ingresso nel corpo della nobiltà veneziana, ma non rivestirono mai cariche politiche di rilievo, se non quella, di fatto di scarso prestigio, di governatore di galea, in anni caldi della guerra tra Venezia e i Turchi, restando così dei mercanti, seppur “nobilitati”<sup>16</sup>.

Per suggellare il raggiungimento dell’ambita posizione sociale – similmente agli altri *homines novi*<sup>17</sup> - Agostino e Giovan Donato si trasferirono dalla dimora paterna ubicata nella parrocchia di San Lio in un palazzo sul Canal Grande, in Calle della Regina nella parrocchia di San Cassiano, acquistato tra il 1633 e il 1650, spendendo non poche energie e denaro nell’allestire una delle più celebri collezioni della città alla metà del secolo. Marco Boschini restò stupefatto per la notevole quantità di opere che in essa si potevano

<sup>14</sup> Si vedano in proposito le notizie sulla famiglia contenute in un manoscritto sull’origine delle casate aggregate al patriziato veneziano nel Seicento. “Correggi: Bergamaschi; tanto basti per rappresentarli industriosi; furono bottegari di cordellame nella cale sotto il Fontico de’ Tedeschi, a meza cale che porta verso S. Giovanni Crisostomo. Orazio Padre de’ supplicanti che fu il primo aumentatore delle fortune, tenne in quel luogo l’insegna delle tre cinture, o correggie, da cui trassero la casata. Agostino maggior figliuolo le moltiplicò ad alto segno e dopo molte rivestite di stabili mori opulente e Gentiluomo Veneto, lasciando tre nipoti di Gio. Domenico [Donato] suo fratello”. Cfr. *Origine delle famiglie aggregate per l’offerte nella Guerra di Candia nel 1646*, Biblioteca del Museo Correr, Mss. PDC 613/IV, cc. non numerate. L’opera fu redatta nel 1687 e poi integrata nel 1700. Cfr. R. Sabbadini, *L’acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia (secc. XVII e XVIII)*, (Istituto Editoriale Veneto Friulano), Udine, 1995, p. 55.

<sup>15</sup> Nel 1646 la Repubblica di Venezia, per far fronte alle spese della guerra di Candia, adottò un provvedimento straordinario, poi trasformato in prassi ricorrente, consistente nella vendita del titolo nobiliare a quelle famiglie che ne avessero fatto richiesta dietro pagamento di centomila ducati. Nel 1646 tredici furono le domande di aggregazione, tutte accolte, che vennero seguite, negli anni successivi, da periodiche riaperture del Maggior Consiglio: se nel 1669 (anno in cui peraltro terminò la guerra di Candia) le famiglie di nuova nobiltà salirono al numero di ottanta, nel 1716, anno nel quale si chiude la pratica della vendita dei titoli aristocratici, le famiglie di recente aggregazione saranno centoventotto. Sull’intera questione si veda Sabbadini, *L’acquisto*, cit., in part. p. 33 e pp. 50 e 84 per la famiglia Correggio. L’acquisto della nobiltà venne considerato un indizio dello snaturamento del corpo politico veneziano e indice di lenta corruzione dell’antica classe nobiliare, come traspare dalle righe dell’anonimo compilatore delle *Distinzioni Segrete che corrono tra le casate nobili di Venetia* a proposito dell’aggregazione di Giovanni Labia nel 1646: “Il Labia dunque fu quello che nuovo Giove in pioggia d’oro seppe contaminare l’onestà di questa Danae, in modo che dopo di lui si prostituì a quanti offerivano il prezzo”. Cfr. Sabbadini, *L’acquisto*, cit., p. 3

<sup>16</sup> Archivio di Stato di Venezia, M. Barbaro- A. M. Tasca, *Arborii de patriti veneti*, Miscellanea Codici, I, Storia Veneta, III, c. 129; P. Del Negro, *La milizia*, in *Storia di Venezia. VII. La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni e G. Cozzi, Roma 1997, pp. 509-531, in part. pp. 510-512.

<sup>17</sup> Con tale espressione, presa a prestito da Cicerone, vennero chiamati a Venezia quanti acquistarono, a partire dalla metà del Seicento, il titolo nobiliare.

ammirare, esclamando che quella era una “Galaria, che veramente/Ha le piture a monti”,<sup>18</sup> alludendo ai quasi seicento dipinti di cui era formata.

Collezionista infaticabile, Giovan Donato svolgerà un ruolo primario nell’allestimento di una quadreria nata *ex novo*, senza i condizionamenti di una raccolta ereditata dalle generazioni precedenti, identificandosi con essa come un attore con uno spettacolo teatrale di cui è protagonista, mentre Agostino, pur operando scelte qualificanti, resta in penombra di fronte alla determinazione dimostrata dal più giovane fratello che si dedicò alla quadreria fino alla sua morte, avvenuta nel settembre del 1674.

Concepita come una sorta di museo dedicato all’arte contemporanea, rappresentativo delle diverse scuole artistiche il cui riconoscimento veniva discusso, in sede teorica, dalla contemporanea storiografia artistica<sup>19</sup>, la galleria Correggio, con la sua vasta rassegna di pittura moderna di soggetto storico e mitologico, sia veneziana (con opere di Strozzi, Ruschi, Forabosco, Padovanino, Ponzzone, Luca Ferrari, Loth, Zanchi, Della Vecchia, Bellotto) che extralagunare (con dipinti di Guercino, Passeri, Cantarini, Ribera, Spinelli, Giordano, Rosa, Ghisolfi, Castiglione, Preti), cui si affiancava un nutrito gruppo di dipinti di genere, si collocava tra le raccolte allora più complete per quanto riguardava gli artisti viventi, come sottolineò con toni di entusiasmo e di non disinteressata adulazione Marco Boschini<sup>20</sup>. Nella quadreria dei Correggio, infatti, il critico dovette veder materializzata quella galleria ideale di pittura moderna progettata nel vento VII della *Carta del navegar pitoresco*, e in Giovan Donato l’incarnazione di quel collezionista modello tratteggiato nel poema e probabilmente ispirato dalla figura di Giovanni Nani<sup>21</sup>. La funzione di promozione e sostegno dell’arte contemporanea richiesto da Boschini ai suoi lettori e potenziali

<sup>18</sup> Cfr. M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 599.

<sup>19</sup> Su tali questioni si veda l’introduzione di Silvia Ginsburg a G. C. Gigli, *La Pittura trionfante*, Venezia 1615, ed. a cura di S. Ginsburg e B. Agosti, Porretta Terme 1996, pp. 5-21 e G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di L. Salerno e A. Marucchi, Roma 1956.

<sup>20</sup> La testimonianza offerta da Boschini sulla quadreria Correggio si appunta a descrivere, in modo ampio e dettagliato se paragonato a quello riservato ad altre collezioni, il gruppo dei dipinti moderni, in particolare le opere di Ponzzone, Forabosco, Vecchia e Bellotti. Vale la pena di riportare i versi di apertura del passo boschiniano che danno la misura della considerazione allora goduta dalla galleria Correggio agli occhi del critico: “El generoso e Nobil Cavalier,/Che volontario ha DONA’ ‘l so COR REGIO (Ala Patria) no sa bramar de meglio,/ Che dei moderni molti quadri aver. /Questa è una Galaria, che veramente/Ha le piture a monti, e senza fin. In cao cinque o sie stancie è ‘l so confin;/Ben là ogni Re puol passer la so mente. /Là d’ogni Autor no xe ghe un quadro solo,/Ma quatro, cinque, e sie d’ognun de quelli,/Dove con colpi franchi de peneli/Gode ‘l gusto d’ognun fruti de brolo”. Cfr. Boschini, *La Carta*, cit., pp. 599-601.

<sup>21</sup> Per il rapporto tra Boschini e il collezionismo privato e l’identificazione del nobile Giovanni Nani nella figura del collezionista ideale vedi F. Merling Mitchell, *Marco Boschini’s “La carta del navegar pitoresco”: art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice*, (Ph. D., Brown University 1992), Ann Arbor, pp. 144-176; Borean, “*Ricchezze virtuose*”, cit., I, pp. 36-48.

collezionisti veniva, a suo modo di vedere, esemplarmente assolta nell'attività collezionistica dei fratelli Correggio.

Attento e sensibile alle tendenze *à la page* del momento, Giovan Donato Correggio, denunciando in questo una personalità vivace e volitiva, coglie l'occasione per ostentare con disinvoltura la propria autostima, sia come *homo novus* che come dilettante di fatti artistici, facendosi immortalare da diversi artisti. Nel 1628, durante un soggiorno a Roma, ingaggia un non meglio specificato pittore francese per l'esecuzione del proprio ritratto e di quello del fratello Agostino, ripreso quest'ultimo anche dal fiammingo Pietro Mera; trent'anni più tardi, nel 1658, Pietro Bellotti illustrerà un episodio della vita di Giovan Donato "armato di goletta con la galera alla lontana" mentre era governatore di galea<sup>22</sup>.

La propensione per la ritrattistica contrassegnò dunque l'attività di committente e di collezionista del mercante bergamasco, che, non accontentandosi di un'effigie che riproducesse esattamente le sue fattezze, ma volendo far risaltare le sue doti personali, ordinò un ritratto allegorico.

L'idea di commissionare dipinti di questo tipo, assai frequente nel Seicento, attirava committenti piuttosto colti e raffinati, nonché collezionisti desiderosi di fissarsi nella memoria dei posteri sotto le vesti di celebri e venerati eroi del mito o della storia antica. Così Giovanni Nani, noto collezionista e dilettante di pittura che avrebbe ispirato a Boschini il personaggio del senatore veneziano nel poema *La Carta del navigar pitoresco*<sup>23</sup>, affidò alla mano di Pietro della Vecchia il compito di effigiare lui ed il fratello rispettivamente nei panni di Apollo e di Adone, mentre Tiberio Tinelli raffigurò il nobile Luigi Sagredo in veste di Apollo<sup>24</sup>.

Avendo deciso di ammirarsi e farsi ammirare come finto Perseo, Giovan Donato puntò su un artista con il quale doveva avere instaurato un rapporto abituale, e del quale aveva accolto, come ospite nel suo palazzo, uno degli allievi più stretti, cioè Johann Anton

<sup>22</sup> Cfr. Borean, "Ricchezze virtuose", cit., II, pp. 472 e 476. Nel catalogo di Bellotti curato da Anelli non figura alcun dipinto con tale soggetto. Cfr. L. Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia 1996.

<sup>23</sup> Cfr. Boschini, *La Carta*, cit., p. XVII.

<sup>24</sup> Vedi Boschini, *La Carta*, cit., p. 533; Merling Mitchell, *Marco Boschini's cit.*, p. 399. Le due versioni autografe del Muttoni del tema di Apollo, conservate nel Museo Nazionale di Varsavia e nel Castello di Mnichovo Hradiste, non potevano essere collegate da B. Aikema, autore del catalogo dell'artista edito nel 1990, al quadro citato nell'inventario Nani, pubblicato solo nel 1992. Cfr. B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance Venice*, Firenze 1990, p. 134, n. 116 e p. 157, n. 262. Per Tinelli vedi C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1924, II, p. 282. Come mi informa Francesca Bottacin, che qui ringrazio, il dipinto, analogamente a numerosi altri ritratti allegorici eseguiti dal pittore, non è rintracciabile.

Eismann, menzionato nel testamento di Bernardo Strozzi con il nome di Giovanni da Monaco e vissuto a casa Correggio per circa tre anni<sup>25</sup>.

Quando iniziarono esattamente i contatti tra Giovan Donato e l'artista genovese non è ben chiaro, ma la sua attenzione verso i pittori *foresti* giunti a Venezia spiega facilmente l'interesse nei confronti dello Strozzi.

La notorietà derivata allo Strozzi grazie alle opere di committenza pubblica, cioè il tondo della Libreria Marciana (1635) o di prestigio come il ritratto del doge Francesco Erizzo, difficilmente poteva sfuggire al vigile Giovan Donato.

In linea con le tendenze collezionistiche emerse a Venezia tra gli anni trenta e quaranta, infatti, che pongono il Prete Genovese ai vertici del consenso, anche per la larga disponibilità di opere uscite dalla sua bottega, nella galleria del mercante bergamasco fanno il loro ingresso numerosi dipinti dell'artista. Accanto a un "San Francesco con croce tonda e corona in mano", tema che godette di particolare successo tra il pubblico lagunare, stavano un "Filosofo", una "Semiramide" e diversi esemplari di quelle immagini di suonatori, come quel "Vecchio che suona di flauto et un giovane del violino...stimatissimo", derivate dai pittori caravaggeschi delle Fiandre e realizzate da Strozzi prevalentemente negli anni genovesi, tra il 1626 e il 1628<sup>26</sup>.

Il pittore dovette ritrarre Giovan Donato tra i 23 e i 36 anni, essendo questi nato nel 1608, e tenuto conto che l'esecuzione del dipinto cade tra l'arrivo dello Strozzi in città, intorno al 1633, e la sua morte, sopraggiunta nel 1644<sup>27</sup>. Come per la fase genovese, anche per quella veneziana la rarità di opere sicuramente datate ostacola un'oggettiva scansione cronologica all'interno del *corpus* del maestro, e in particolare nella ritrattistica, che conterebbe solo due esemplari datati: il ritratto di Giulio Strozzi, datato 1635 sulla base dell'iscrizione leggibile nella copia dell'Ashmolean Museum di Oxford e quello di Nicolò

<sup>25</sup> La notizia viene fornita dallo stesso Giovan Donato che nell'elencare le opere del tedesco presenti nella propria collezione, precisa che esse furono realizzate dall'artista durante la sua triennale permanenza nel palazzo di San Cassiano, senza specificare, però, esattamente in quali anni. Dal profilo biografico ricostruito da Moretti sappiamo che il pittore, nato a Salisburgo nel 1621 e passato poi a Monaco, si trasferì a Venezia nel 1637. Cfr. Moretti, *L'eredità del pittore*, cit., p. 376. Non è noto se risalgano a quell'anno l'entrata di Eismann in casa Correggio e l'avvio di un rapporto forse non troppo dissimile da quel tipo di mecenatismo conosciuto come *servitù particolare*, diffuso a Roma nelle cerchie aristocratiche all'epoca del pontificato Barberini. Vedi F. Haskell, *Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, (ed. orig. Oxford 1963), Firenze 1985, p. 30. La pittura di figura di Eismann rimane per ora sconosciuta o non rintracciabile.

<sup>26</sup> Si veda in proposito il contributo di M. C. Galassi in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 – Venezia 1644*, cit., pp. 39-55, in part. pp. 50-51 e Rearick, *Bernardo Strozzi.*, cit., pp. 246-248.

<sup>27</sup> Cfr. Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., p. 46: la presenza del pittore a Venezia è attestata nel luglio del 1633, periodo cui risale la supplica da lui rivolta alla Serenissima per poter restare in città.

Cucci (San Pietroburgo, Castello di Gatschina) di due anni più tardi<sup>28</sup>. Se la carriera lagunare dell'artista si avviò proprio in tale campo, con l'esecuzione del ritratto del doge Francesco Erizzo (situato nel 1633 circa)<sup>29</sup> - una committenza prestigiosa che dovette promuovere non poco l'immagine dello Strozzi -, negli anni successivi la ritrattistica non sembra occupare una porzione consistente, anche se l'ultimo anno di attività registra un certo impegno del pittore in tale settore, come dimostrano i nove ritratti "principiati" ritrovati nel suo studio al momento della scomparsa<sup>30</sup>.

Nel quadro di Digione la figura di Giovan Donato-Perseo si staglia contro un indefinito fondo scuro, avvolta in un fluente mantello rosso ciliegia che ricopre una soffice tunica bianca annodata sulla spalla come una clamide, uniche note di colore che, insieme agli incarnati, si staccano dalla generale intonazione nerastra. Eliminando ogni traccia di caratterizzazione ambientale - scelta peraltro ricorrente in molti dipinti realizzati durante il soggiorno lagunare -, Strozzi concentra l'attenzione sulla figura, colta a mezzo busto, e rinvigorita da un accentuato risalto plastico. Ripreso in piedi in posizione frontale, Giovan Donato impugna leggermente la spada con la mano sinistra, mentre con la destra afferra, con una presa poco convincente, lo scudo, probabilmente appoggiato ad un sostegno non visibile. La pennellata morbida ma ancora piuttosto compatta, tipica dei primi anni veneziani, avvicina il nostro quadro a opere come la *Minerva* conservata a Cleveland (The Cleveland Museum of Art), leggermente posteriore (1636 circa) al tondo con *L'Allegoria della Scultura* per il soffitto della Libreria Marciana, compiuto nel 1635<sup>31</sup>. Il trattamento ammorbidito delle carni, il realismo descrittivo, che restituisce con minuzia la peluria del petto, le stoffe e numerosi dettagli ornamentali - quasi un retaggio della cultura manieristica - affiancano il *Perseo* al *Davide e Golia* della Gemäldegalerie di Dresda (fig.3),

<sup>28</sup> Cfr. Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., nn. 29, 30 e, pp. 215, 216 e Rearick, *Bernardo Strozzi*, cit., in part. p. 273, nota n. 101, che, per la mediocre qualità, mette in dubbio l'autografia del *Ritratto di Nicolò Cucci*, nel quale si legge la seguente iscrizione: "Effigies ill. mi eccelsi Nicolai Cucci a Bernardo Strozzi anno 1637".

<sup>29</sup> Vedi Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., nn. 24-26, pp. 214-215. Del ritratto si conoscono tre redazioni, conservate rispettivamente nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nel Kunsthistorisches Museum di Vienna e in Collezione privata di New York. L'esemplare viennese corrisponderebbe alla redazione eseguita con destinazione ufficiale, cioè per Palazzo Ducale.

<sup>30</sup> Cfr. L. Moretti, *L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri "al tempo della sua morte"*, in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale), a cura di E. Gavazza e G. Nepi Scirè, Milano 1995, p. 377: la lista dei ritratti appena abbozzati lascia trasparire una rete di committenti altolocati, appartenenti quasi esclusivamente al ceto aristocratico, che dovette trovare nello Strozzi un ideale interprete per la propria autocelebrazione.

<sup>31</sup> Vedi Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., p. 54 e, per la *Minerva*, la scheda di A. Orlando in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644*, cit., n. 62, p. 222.

databile intorno al 1635<sup>32</sup>: la spada dall'impugnatura preziosamente decorata; la spilla preziosa che orna il copricapo dell'eroe annodato a guisa di turbante; il bordo dello scudo ricamato da una striscia di soffici lustrini, come la faglia di un elegante cappello. La testa sorretta dallo scudo, se è riconoscibile come Medusa per via dei serpenti che spuntano alle estremità dei capelli, rivela, a ben osservare, i tratti di un volto maschile dai lineamenti leggermente deformati, cosicché viene spontaneo chiedersi se non sia anch'esso un ritratto (fig. 4)<sup>33</sup>. Strozzi, poco incline alla rappresentazione dell'orrido o del tragico, risolve in chiave di elegante compostezza un tema mitologico che in taluni dettagli, come la testa della gorgone, poteva prestarsi ad una resa più crudamente realistica. Scelta curiosa è quella di dare a Medusa una testa maschile, rivolgendola verso il basso, in netta opposizione a Perseo/Giovan Donato che intende catturare interamente per sé l'attenzione dello spettatore. Non si conoscono, purtroppo, le esatte indicazioni del committente al riguardo, ma viene da pensare che il suo desiderio di autocelebrazione abbia in qualche modo condizionato il soggetto, il quale, comunque, rimane allusivo di qualità umane e morali. Grazie alla sottile disinvoltura con cui il pittore ritrae i suoi modelli, Giovan Donato assume con scioltezza le vesti dell'eroe mitologico, e in questo travestimento – che denota un'inclinazione per la mascherata, tipica della cultura teatrale barocca – fissa lo spettatore con lo sguardo quasi immobile a tradire la coscienza della posa. La semplicità di presentazione, affine per esempio al *Ritratto di gentiluomo* del Musée des Augustins di Tolosa assegnato al periodo veneziano<sup>34</sup>, e la ripresa dal vivo svelano solo in parte la psicologia del personaggio, nel quale parenti e amici dovevano riconoscere non Perseo ma Giovan Donato-Perseo<sup>35</sup>. L'aria compiaciuta e quasi orgogliosa con la quale il mercante/collezionista si appoggia allo scudo che sorregge la testa della gorgone, in una posa molle ed elegante, suggerisce l'immagine di un uomo sicuro di sé, che di lì a pochi anni – il dipinto non è datato ma va collocato sicuramente *ante* 1644, anno di morte del Prete Genovese –, cioè nel 1646, sarebbe entrato a far parte del Libro d'oro veneziano.

Con il *Perseo* l'artista genovese affronta il genere del ritratto mitologico, e raffigura Giovan Donato nell'atto di reggere lo scudo con la testa di Medusa, secondo una tipologia

<sup>32</sup> Cfr. Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., n. 492, p. 190: nel dipinto, giunto nel 1743 a Dresda nella galleria di Augusto III di Polonia tramite Francesco Algarotti, si è proposto di identificare la redazione descritta da Marco Boschini nella collezione Bonfadini di Venezia. Cfr. Boschini, *La Carta*, cit., p. 604.

<sup>33</sup> Si ricordi, al proposito, che nel catalogo manoscritto del *Musée Magnin* del 1938 il titolo dell'opera parla di "deux portraits". Vedi *supra*, nota n. 5.

<sup>34</sup> Cfr. Mortari, *Bernardo Strozzi*, cit., n. 33, p. 217.

<sup>35</sup> Vedi A. Brejon de Lavergnée, *Deux portraits d'homme par Bernardo Strozzi*, in "La Revue du Louvre", février 1981, pp. 28-31, per la puntualizzazione sul realismo e la penetrazione psicologica ottenuti dallo Strozzi nel campo del ritratto, nel quale non mancherebbero le suggestioni dei caravaggisti francesi attivi a Roma a inizio Seicento, come Simon Vouet e Claude Vignon.

iconografica ricorrente in gemme, monete e sculture di età romana e legata al tipo più comune di Perseo rappresentato mentre solleva con una mano la testa della gorgone<sup>36</sup>. Nei riti iniziatici per i giovani Perseo rivestì un ruolo piuttosto importante e insieme con Apollo sembra aver incarnato l'ideale efebico di un comportamento coscientemente eroico<sup>37</sup>.

Che il mito di Perseo fosse particolarmente amato dal collezionista veneziano sembra confermato dalla presenza, accanto al ritratto in questione, di “un paesino con Perseo che ha tagliata la testa di Medusa col pegaseo di Monsù Pordon”<sup>38</sup>.

La storia dell'eroe, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, doveva essere nota a Giovan Donato attraverso le fonti letterarie e la tradizione artistica, nella quale rientravano anche

<sup>36</sup> Sul mito di Perseo e la sua fortuna artistica si veda *ad vocem* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, 1, Zürich und München 1994, pp. 332-348, in part. p. 347. In ambito veneziano il soggetto fu trattato, nel Seicento, da Francesco Maffei che nel dipinto delle Gallerie dell'Accademia, collocato alla fine del sesto decennio, raffigura il momento drammatico in cui Perseo stacca la testa della gorgone, mentre nelle tele del ciclo eseguito per Palazzo Nani tra il 1657 e il 1658 illustra i due episodi di *Perseo che libera Andromeda* e di *Perseo e Atlante*. Cfr. P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano 1991, nn. 115, 116, 137, pp. 117 e 121.

<sup>37</sup> Vedi *Lexicon*, cit., p. 348.

<sup>38</sup> La quadreria Correggio comprendeva varie opere di tale artista, sia in originale che in copia, come quel “quadro con la nascita di Mosè copia di Monsù Pordon francese accomodata e coretta più dell'original stimatissima stimata come originale ducati 40”. L'appellativo “francese” conduce a ipotizzare un'identificazione del nostro pittore con Sébastien Bourdon (1616-1671), artista francese attivo a Roma, dove gravitò nella cerchia di Poussin e di probabile passaggio a Venezia durante il viaggio di rientro in Francia nel 1637. Nella Witt Library di Londra, nella cartella di Bourdon, si trova una fotografia di un quadro attribuito all'artista e intitolato *Perseo e Andromeda*, nel quale Perseo, accompagnato dal pegaseo, si china verso lo scudo con la testa di Medusa, sullo sfondo di un paesaggio classicheggiante. L'ubicazione fornita dalla didascalia è molto generica, indicando semplicemente la città di Monaco senza ulteriori precisazioni. Riguardo al tema di Mosè salvato dalle acque, invece, è noto che Bourdon lo affrontò in diverse versioni, tra cui quella conservata nella National Gallery di Washington datata intorno al 1650. Cfr. Borean, “*Ricchezze virtuose*”, cit., II, p. 469. Su Sébastien Bourdon vedi A. Mérot, *La peinture française au XVII siècle*, Paris 1994, pp. 98, 139 e 226; *ad vocem* in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 13, K. G. Saur München-Leipzig 1996, pp. 366-368; *National Gallery of Art. Washington*, by J. Walker, New York 1995, n. 419, p. 317.

quei dipinti con Perseo e Medusa descritti ne *La Galeria* da Giambattista Marino<sup>39</sup>, poeta particolarmente apprezzato dal collezionista che ne possedeva anche un ritratto<sup>40</sup>.

A rendere ancora più familiare il mito di Perseo dovette contribuire la messa in scena, nel teatro San Cassiano a Venezia (proprio a due passi dal palazzo di Giovan Donato) dell'*Andromeda* di Francesco Manelli nel 1637 e, vent'anni dopo, nel 1657, del dramma per musica *Perseo* di Aurelio Aureli<sup>41</sup>. Dalle ricerche di Rosandaggallano, del resto, i frequenti contatti di Bernardo Strozzi con gli ambienti e con alcuni dei protagonisti/promotori del melodramma: il librettista Francesco Busenello proprietario del *Davide e Golia* del Prete Genovese oggi a Rotterdam (Museum Boymans van Beuningen), il musicista Claudio Monteverdi, ritratto dall'artista nel quadro conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, ed il suo librettista, il poeta Giulio Strozzi, che avrebbe ordinato al pittore non solo il proprio ritratto, ma anche quello della figlia, la "virtuosissima cantatrice" Barbara Strozzi, che Rosand propone di identificare nella *Suonatrice di violoncello o Allegoria della Musica* della Gemäldegalerie di Dresda: proveniente dalla collezione Sagredo, il dipinto sarebbe stato commissionato dal doge

<sup>39</sup> Nel gruppo delle *favole* con cui si apre la *Galeria* (uscita in prima edizione a Venezia nel 1619 e poi nel 1620) due sono i componimenti poetici dedicati ad altrettanti dipinti illustranti il tema di Perseo e Medusa, rispettivamente un "Perseo che uccide Medusa" di Giovanni Lanfranco e la celebre *Medusa* di Caravaggio. Significativo, nel primo caso, è il rimando alla virtù e all'onore nella chiusa dei versi: "Tronca di Giove il figlio/ a la figlia di Forco il capo orrendo,/ dove l'istesse vipere serpendo/dinanzi al fiero ciglio/fuggon per non vestir marmoree spoglie. /Ma dal sangue che scioglie/fuor dal busto svenato,/sorge destriero alato. / Scrive nel l'opra tua, saggio pittore,/ 'Da seme di virtù germoglia onore'". La figura di Medusa ricompare inoltre anche in due delle statue della galleria ideale del poeta, evidentemente affascinato dalla "virtù fatale" dello sguardo del mostro. Cfr. G. Marino, *La Galeria*, (Venezia 1620), ed. critica a cura di M. Pieri, Padova 1979, pp. 31 e 272. Il dipinto di Lanfranco non è rintracciabile. Cfr. G. P. Bernini, *Giovanni Lanfranco*, Parma 1982, pp. 60 e 145, nota n. 184.

<sup>40</sup> Nell'inventario topografico della collezione (1674) viene elencato, nella "seconda camera della fabrica nova" un "ritratto del famoso Marini poeta". Cfr. Borean, "*Ricchezze virtuose*", cit., II, p. 490.

<sup>41</sup> Nell'ambito delle rappresentazioni teatrali, il mito di Perseo e in particolare l'episodio legato alla liberazione di Andromeda e alle sue nozze con l'eroe, divenne molto di moda nel Seicento, sia in Francia che in Italia, soprattutto a Venezia dove già nel 1608 Claudio Monteverdi compose un libretto su questo tema. Cfr. G. Damerini, *Lo spettacolo teatrale veneziano del Seicento*, in *Barocco Europeo e barocco veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1962, pp. 231-232; M. Christout, *L'influence vénitienne exercée par les artistes italiens sur les premiers spectacles montés à la cour de France durant la régence (1645-1650)*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze 1976, pp. 139-140; G. Agosti, *Le nozze di Perseo*, "Quaderni del restauro", a cura di R. Zorzi, Torino 1992, p. 12. Sulle vicende del teatro di San Cassiano cfr. F. Mancini, M. T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri del Veneto. Venezia, Teatri Effimeri e Nobili Imprenditori*, vol. I, Venezia 1995, pp. 97-149, in part. pp. 99-100: l'idea di realizzare uno spettacolo d'opera in un regolare teatro a pagamento si deve a Ettore e Francesco Tron che, insieme ad alcuni nobili rimasti sconosciuti, decisero di adibire all'opera il loro teatro ricostruito dopo l'incendio del 1633, e che aprì la sua attività con la rappresentazione dell'*Andromeda* nel 1637.

Nicolò (1606-1676)<sup>42</sup>, frequentatore di circoli letterari e musicali, come l'Accademia degli Unisoni fondata da Giulio Strozzi.

La scelta di Giovan Donato Correggio si cala dunque entro un contesto ed una rete di committenza che poneva allora Bernardo Strozzi ai vertici delle preferenze dei collezionisti più all'avanguardia, in un tessuto culturale che mescolava poesia, musica, dramma e mito.

Farsi ritrarre come Perseo doveva apparire quanto mai appropriato ad un mercante che aspirava alla conquista della patente nobiliare e con essa di una tradizione di prestigio, nella consapevolezza di possedere le qualità necessarie per essere insignito di un titolo tanto ambito. Giovan Donato sembra quasi voler prevenire la poco lusinghiera di cui godrà la sua famiglia e i figli in particolare, nonostante l'acquisto del titolo aristocratico. Se prestiamo fede alle parole di un anonimo di fine Seicento, i Correggio “per li loro tratti e costumi non sanno star fra gentiluomini”<sup>43</sup>.

I nuovi nobili vennero accettati a fatica dall'antica aristocrazia veneziana. Le poco confortanti parole che Antonio Ottobon, assunto al patriziato nel 1646 - insieme a Giovan Donato Correggio – scrisse nel 1685 al figlio Pietro, allora residente a Roma ma in procinto di rientrare a Venezia, esprimono chiaramente le umiliazioni cui doveva sottostare l'*homo novus*: “Tu dunque non sarai né grande, né mediocre, né infimo, ma d'una qualità senza nome”<sup>44</sup>.

\*Sono grata a Giovanni Agosti, Alessandro del Puppo, Caroline Elam, Nicholas Penny, Laure Starcky e Catherine Whistler per i suggerimenti e le notizie che hanno voluto darmi nel corso di questa ricerca. Desidero invece esprimere un ringraziamento particolare a Stefania Mason, mia costante interlocutrice,

<sup>42</sup> Cfr. D. e E. Rosand, *Barbara di Santa Sofia*, cit., pp. 254-258. Sui rapporti tra il Sagredo e Barbara Strozzi si veda C. Mazza, *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in “Arte Veneta”, 51, 1997/II, pp. 88-103, in part. pp. 90-91, mentre per la collezione si rimanda a C. Mazza, *Frammenti inediti della scomparsa Pinacoteca Sagredo*, in “Arte in Friuli Arte a Trieste”, 15, 1995, pp. 133-151, in part. p. 134 e pp. 142-143. Sul collezionista Nicolò Sagredo e i contatti da lui avuti con i circoli letterari coevi mi sia consentito di rinviare a un contributo della scrivente: L. Borean, “*In camera dove dormo*”. *Su alcuni quadri di Nicolò Sagredo*, in “Arte Veneta”, 50, 1997/I, pp. 122-130, in part. pp. 124-125.

<sup>43</sup> Cfr. *Origine delle famiglie aggregate per l'offerta nella Guerra di Candia nel 1646*, cit., c. non numerata.

<sup>44</sup> La lettera, da cui è citato il passo trascritto in Sabbadini, *L'acquisto*, cit., p. 69, si intitola: *Istruzione paterna d'Antonio Ottoboni Nobile Veneto a Pietro suo figliuolo avvicinandosi il tempo del suo ritorno da Roma alla Patria*. La lettera sarebbe stata riproposta anche sotto il titolo, apertamente politico, di *Esemplari per la nuova Nobiltà Veneta e regole di saper vivere e praticare con la Nobiltà Vecchia e come si debba contenere ne trattamenti e discorsi, tanto in Consiglio quanto in Broglio*. Cfr. P. Del Negro, *Forme e istituzioni del discorso politico veneziano*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, 4/II, a cura di G. Arnoldi-M. Pastore Stocchi, Vicenza 1984, pp. 406-436, in part. p. 417.

alla quale devo la paziente lettura del manoscritto e con la quale, come sempre, proficui e generosi sono stati gli scambi di idee.

Dedico questo studio al ricordo di Raimondo, amico fraterno oltre che collega appassionato e vivace.

## Immagini



Fig. 1. Bernardo Strozzi, *Ritratto di Giovan Donato Correggio in veste di Perseo*, Dijon, Musée Magnin.



Fig. 2. Tiberio Tinelli, *Ritratto di Giulio Strozzi*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3. Bernardo Strozzi, *Davide e Golia*, Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 4. Bernardo Strozzi, *Ritratto di Giovan Donato Correggio in veste di Perseo*, Dijon, Musée Magnin.