



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Ritratti di un'epoca

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Ritratti di un'epoca / D.Liscia. - STAMPA. - (2009), pp. 23-29.

Availability:

This version is available at: 2158/375370 since:

Publisher:

Sillabe

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

**Il colore della memoria / The Colour of Memory
Ritratti in miniatura della Collezione Barocchi
The Barocchi Collection of Portrait Miniatures**



Ritratti di un'epoca

Dora Liscia Bemporad

L'arte come bandiera politica fu una delle novità dell'Ottocento, non solo italiano, nobilitando, attraverso la sublimazione delle immagini, la presa di coscienza di una propria identità nazionale, riscoprendo i grandi del passato e in particolare di alcune epoche fino ad allora non particolarmente apprezzate. È stata questa una delle molle (non la sola, ovviamente) che ha permesso la nascita di importanti collezioni, la scoperta dei primitivi, la rivalutazione delle arti minori, ma le scelte, almeno in Italia, sono state assai selettive e indirizzate a categorie di opere non sempre in accordo con quelle di altri paesi.

L'Italia, in quanto nazione, non aveva un passato politico comune e continuo nel tempo, se non in epoche lontane, a differenza di quanto è avvenuto in Francia e in Inghilterra, dove tutta la storia fin dagli albori del secondo millennio è stata percepita in una sorta di ideale continuità. Pur considerando errata la convinzione che in mancanza di una unità territoriale non si possa parlare di una unità culturale e artistica, che pure c'è stata all'insegna di un classicismo che ha uniformato nella Penisola tutti i fenomeni creativi, dobbiamo ammettere che in piena età risorgimentale si cercavano punti di riferimento nei momenti più gloriosi della storia italiana che non si poteva o non si voleva identificare con il secolo dei Lumi, della crisi dei valori religiosi, della caduta degli steccati sociali, con la decadenza delle gerarchie ecclesiastiche e nobiliari, delle stesse strutture economiche e sociali che avevano sorretto fino ad allora le nazioni, grandi o piccole che fossero. Manca dunque nelle più importanti collezioni, di cui comunque l'Italia è stata ricca, un apprezzamento visibile del tardo Barocco e del Rococò, due stili considerati lontani dalla sensibilità di un mondo che cercava radici profonde nell'accordo tra modernità e tradizione, e che poteva trovare solo in periodi storici ben definiti la sua legittimità.

Medioevo e Rinascimento furono i due grandi fari che illuminarono le coscienze dei critici, degli artisti e dei collezionisti i quali andarono alla ricerca di opere che fossero rappresentative di quelle epoche "perfette". Pur essendo diverso l'obiettivo rispetto alla rivalutazione degli stessi periodi compiuta da Pugin e Ruskin in Inghilterra, proprio per la differente composizione della società e della struttura economica, tuttavia i conoscitori italiani furono alla ricerca di tracce simili in una cultura che ancora connotava fortemente la maggior parte delle città italiane. L'artificiosa e artificiosa ricostruzione di due epoche ripensate e volute in base a schemi spesso ridotti a semplici manierismi (basti pensare al Medioevo fatto di ferri battuti, decorazioni gotiche e motivi ogivali, che ancora connota parte del centro storico di Firenze e dei suoi dintorni) è frutto di una idea di severità e rigore sulla quale si voleva improntare la nuova nazione.

Per questo ed altri motivi la riscoperta di epoche più recenti è stata, almeno in Italia, lontana dalla mentalità dei collezionisti e degli amatori d'arte, i quali non le consideravano ancora in una prospettiva storica che permetteva di inserirle nei temi privilegiati dei *revivals* ottocenteschi. Dall'altro lato, è solo nella riconsiderazione del passato che le nuove nazioni potevano ritrovare una base comune su cui poggiare le fragili fondamenta del presente. Questa è stata una delle cause che ha portato da un lato al giudizio positivo di arti fino a quel momento poco amate, se non francamente disprezzate, dall'altro alla nascita di imitazioni che a breve distanza hanno lasciato spazio alle falsificazioni. Il confine tra i due momenti è davvero molto labile e non sempre chiaro. Su questa ambiguità si è giocato spesso per giungere ad inquadrare molte opere d'arte che furono create in una larga parte del secolo XIX. In una cornice così complessa è indispensabile storicizzare il concetto di 'falso' e di 'imitazione': il primo da intendere come precisa volontà di proporre all'acquirente opere che copiavano perfettamente modelli d'epoca, là dove non era possibile reperirne di autentici; il secondo, come capacità di restituire attraverso gli oggetti le stesse suggestioni del passato, consapevoli che anche l'acquirente fosse a conoscenza del processo mimetico.

La storia dei falsi e delle imitazioni è lo specchio delle società all'interno delle quali artisti, mercanti e acquirenti sono vissuti, studiando i quali si va ben al di là del semplice fatto di gusto. Ad esempio, anche gli stranieri, che si stabilirono in Toscana attratti dalle sue bellezze, furono affascinati da quel passato, e non da altri, che avevano lasciato senza rimpianto nella propria patria di origine. Gli Stibbert, gli Horne, i Carrand, ma anche i Volpi e i Bardini furono attenti collezionisti ma, salvo rari episodi, non raccolsero opere dei due secoli appena trascorsi, dedicandosi alla

ricerca di pezzi delle epoche d'oro dell'arte italiana e, in particolare, fiorentina. Per questo e per altri motivi non sono presenti nelle loro collezioni esemplari relativamente recenti, lasciando l'apprezzamento di oggetti che non rispondevano a precisi schemi mentali, ad altri contesti culturali. Le raccolte di ritratti in miniatura non sono state, dunque, parte del retaggio italiano al contrario di quanto è avvenuto in Francia e in Inghilterra, ma anche negli Stati Uniti dove, sotto altro segno, era diverso il rapporto con il passato e soprattutto era diversa la composizione della società.

Per questo motivo la collezione Barocchi rappresenta un caso davvero insolito, ed è resa ancora più preziosa dalla qualità dei ritratti miniati che ne fanno parte. I nomi dei maggiori artisti che si sono esercitati in questa particolarissima disciplina fin dal XVII secolo sono presenti con esemplari di alto livello, anche se le vicende subite nel corso di molti decenni, che accomunano le miniature a tutte le altre opere d'arte, hanno lasciato il loro segno, a volte semplicemente con ritocchi successivi, altre con l'aggiunta di cornici e custodie che sono state apposte dai proprietari per rifinire l'opera in base al proprio gusto o per utilizzare gli oggetti in un contesto diverso da quello originario (cat. n. 15).

Ben diverse sono le incorniciature che consentivano di appendere sulle pareti dei salottini *biedermeier* i ritratti miniati, rispetto ai ritratti sentimentali o memoriali, circondati da preziose inquadrature di smalto *guilloché* (cat. nn. 20, 28, 42), che talvolta chiudono nel proprio cuore ciocche di capelli dell'amata (cat. nn. 37, 38, 56, 63, 69, 80), accomodate secondo i modelli divulgati da libri appositamente pubblicati, oppure le scatolette di cuoio che proteggono il ritratto di colei o di colui di cui si vuole serbare il ricordo (cat. nn. 11, 19). Detto questo, molte cornici di ritratti miniati sia in collezioni pubbliche e private, sia sul mercato antiquario non sono originali, ma altrettante sono in sintonia con l'immagine e rivestono una importanza straordinaria anche per la storia del gioiello, in particolare, e per la storia del gusto, in generale, sono infine spesso profilate con argento in cui sono incassate piccole rosette di diamanti o giri di perle (cat. n. 44). Una cornice non pertinente può essere il segno di un vissuto che non sempre deve essere rimosso, perché rende più ricco il passato di ogni singolo pezzo, una stratificazione dei diversi significati che il possessore e il collezionista conferiva all'opera. In questa ottica sono degne di attenzione anche quelle miniature che, pur imitando altri stili, non devono e non possono essere considerate falsi, ma semplicemente frutto dell'epoca in cui sono state create.

Sotto il rinnovato Impero di Napoleone III, la Francia riscoprì l'epoca precedente alla Rivoluzione Francese, in particolare gli stili Luigi XV e Luigi XVI, tanto che molti mobili e molti arredi furono modellati, interpretandoli secondo il gusto di appena un secolo prima. Ritornarono le "pastorellerie" sia negli smalti, sia nelle porcellane e nelle ceramiche, con recuperi, talvolta leziosi, di un mondo vagheggiato ancora troppo recente per poter essere visto in un'ottica obiettiva. Mentre il recupero di altri stili fu spesso seguito in maniera filologicamente perfetta, il ritorno al Rococò fu semplicemente restituito sul piano dell'evocazione nei toni delicati dei colori, in certe asimmetrie, nelle pose aggraziate dei personaggi, nelle figure abbigliate secondo i canoni del secolo appena trascorso (cat. nn. 59, 121). Il Settecento, cui la Francia si ispirava, non era certo un'epoca recuperata da nazioni come l'Inghilterra e l'Italia: l'una, che aveva vissuto in quel secolo il dramma della prima rivoluzione industriale, non poteva utilizzare la produzione seriale come simbolo di qualità estetica e tecnica; la seconda vedeva il secolo delle rivoluzioni, è stato già accennato, come un secolo di decadenza. Non è un caso che in occasione della *Great Exhibition*, svoltasi a Londra nel 1851, la regina Vittoria e il principe Alberto abbiano prestato alcuni oggetti, tra cui spiccava un cofanetto portagioie in stile neorinascimentale (Londra, Kensington Palace), costruito con finalità celebrative dalla ditta Elkington, Mason & Co, sul quale era raffigurata la reale coppia insieme ai figli, abbigliati con abiti d'epoca, dipinti da Henry Pierce Bone e tratti, nelle sembianze, dalle miniature di Robert Thorburn.

La riscoperta di tecniche antiche vide in primo piano la produzione di smalti, rivalutazione che coinvolse anche le piccole effigi miniate. Si ebbe così un gran numero di medaglioni in rame, su cui spiccavano a tutto campo i ritratti, molti dei quali copiati da quelli eseguiti in altre epoche, non solo nella trascrizione esatta dei modelli, ma anche nell'adozione dei procedimenti costruttivi, ad esempio utilizzando il "controsmalto" secondo il metodo inventato dalle manifatture di Limoges fin dal Quattrocento e ripreso due secoli dopo con risultati straordinari dal maggiore artista in questo campo, Jean Petitot (cat. n. 60). Le miniature dipinte su rame attingono sia alla tradizione ritrattistica aulica, riproducendo in piccole dimensioni tele di illustri pittori, sia alla tradizione miniatoria, che aveva visto in Inghilterra alcuni tra i più illustri esponenti.

L'accademismo, che ha contraddistinto un filone presente lungo tutto il secolo XIX, prevedeva anche la copia puntuale di capolavori esposti nei musei finalmente aperti al pubblico degli amatori. Schiere di professionisti e di dilettanti si cimentarono nella riproduzione in piccolo degli originali appesi alle pareti delle grandi sale, così come si cimentarono nella copia, talvolta propedeutica, talaltra ludica, di piccoli esemplari che in Francia e in Inghilterra avevano avuto una importante tradizione. Interessante, a questo proposito, è la copia dell'autoritratto di Antoine van Dyck, eseguito dall'italiano Guglielmo Fajja nel 1829 (cat. n. 102), e un ritratto eseguito nei modi di Rosalba Carriera, la cui esecuzione può essere portata in anni vicini all'attività dell'artista, solo in virtù della tecnica usata, considerando la quantità di repliche che ne sono state fatte anche nel secolo XIX (cat. n. 114).

Già nel corso del Settecento erano stati preparati repertori di disegni perché potessero essere copiati da artisti più o meno provetti, che volevano utilizzare questo mezzo per cimentarsi in un'arte in cui avevano scarsa se non nessuna preparazione. Il più famoso, *The Ladies Amusement; or, whole Art of Japanning made easy* di Jean Pillement, un disegnatore francese che lavorò a lungo anche in Inghilterra, riscosse molto successo tra il pubblico di dilettanti. Infatti Pillement, pubblicò nel 1760 una raccolta di incisioni, la maggior parte delle quali di ispirazione esotica, che furono a

lungo utilizzate dai ceramisti, così come da miniaturisti e smaltatori. Alcuni schemi e modelli durarono a lungo, altri per un periodo più breve, come ad esempio le miniature e i gioielli che riproducevano un occhio, gli *eye jewels* (cui forse si ispirò l'autore di una delle miniature della collezione Barocchi; cat. n. 89), sulla scia delle infelici vicende amorose che coinvolsero il principe di Galles, il futuro Giorgio IV; altre furono adottate a più riprese, con inevitabili adattamenti o come semplici copie fino alla fine del secolo successivo. È interessante la continuità con cui si replicarono le Baccanti, che fu uno dei temi di maggior successo anche nelle miniature, sul modello del dipinto di Jean-Baptiste Greuze acquistato da Jean-Baptiste Jacques Augustin che lo adottò in alcune sue miniature. Tale tema, che ben rispondeva alle istanze antiquarie degli anni a cavallo tra XVIII e XIX secolo, fu ripreso a lungo dagli intagliatori di cammei, che fornivano le preziose sculturine anche per i gioielli prodotti dalla famiglia Castellani, e dalle manifatture napoletane specializzate nell'intaglio della pietra lavica e del corallo, ma caratterizzò anche una serie non piccola di miniature, sia in medaglioni da appendere al muro dei salottini, sia da inserire entro coperchi di scatole da cipria, di tabacchiere o di semplici contenitori per chicche e pastiglie delle signore borghesi (cat. n. 55).

Il cambio di destinazione dei piccoli dipinti fu anche la logica conseguenza dell'invenzione della fotografia, la quale si sostituì alla miniatura come strumento del ricordo di persone care. Spesso le foto, soprattutto le prime, dove la necessità dei soggetti di rimanere a lungo immobili aveva come conseguenza un'inquietante fissità di espressioni, non si sostituivano alla capacità del pennello di restituire alle figure ritratte l'introspezione psicologica che aveva decretato nel secolo XVIII il successo dei principali artisti che si cimentarono in questo particolare campo artistico. Gli oltre 4900 ritratti eseguiti da George Engleheart sono solo un piccolo esempio del successo di un'arte che non poteva finire in tempi brevi la propria storia (cat. nn. 44, 70). Certamente sulla scia di questo successo furono riprodotte con maggiore o minore attenzione innumerevoli imitazioni, spesso tentando di riprodurre i manierismi e l'impostazione delle figure, così come erano state proposte dai grandi maestri. Questi recuperi erano al servizio di coloro che, se da un lato ricalcavano senza indugio le nuove mode per essere parte della società entro cui di recente erano entrati, dall'altro cercavano di possedere quanto li conformasse a quelle classi che avevano alle spalle un passato illustre.

L'esibizione di ritratti in abiti del XVIII secolo o dell'inizio del successivo, così come il possesso di imitazioni di mobili rinascimentali o di suppellettili barocche, ricostruiva un retroterra culturale che, se non esisteva nella realtà, si presentava prepotentemente in primo piano per l'ospite o per il visitatore. In molti casi si imitarono semplicemente certe espressioni o posizioni del corpo, in base a modelli che erano invalsi nel secolo d'oro della storia del ritratto miniato; in altri i simboli di una situazione dell'anima o di un momento della vita che si esprimevano attraverso manierismi e composizioni simboliche facilmente leggibili; in quasi tutti i casi non si riuscì a riprodurre la finezza dei tratti e delle pennellate che avevano contraddistinto i grandi maestri. Essi avevano dettato in qualche maniera un vocabolario di immagini che erano capaci di rendere manifesto l'amore, il ricordo o il rimpianto di una persona cara, a cui si attinse più che ampiamente per molti anni a venire non solo nel campo del ritratto miniato, ma anche in quello della ritrattistica ottocentesca che proseguì e si rafforzò indipendentemente dall'imporsi della fotografia. Il gran numero di imitazioni o di riproduzioni andarono così ad arricchire le case della nuova borghesia ma, nello stesso tempo, le collezioni di coloro che, privi di pregiudizi di classe, ammiravano le opere non come una sorta di *status symbol* scegliendo, dunque, solamente quelle di determinate epoche storiche, ma semplicemente perché ne apprezzavano le qualità artistiche *tout court*. Da lì ad incrementare il mercato delle imitazioni di due epoche così importanti e feconde il passo è stato breve, anche se è da attribuire piuttosto agli ultimi anni del XIX secolo che ai decenni precedenti. Tra gli esempi più eclatanti nella collezione sono il ritratto di Jean-Baptiste Kléber che reca la firma del celebre miniaturista francese Maximilien Villers, ma la cui pennellata sfumata e pastosa non può essere identificabile con quella più disegnata dell'anonimo autore della miniatura (cat. n. 124), ma anche la dama con collana di perle, chiara evocazione di un'epoca passata cui ci si voleva accostare ideologicamente (cat. n. 123), o ancora – qui con qualche dubbio sulla buona fede del pittore – la fanciulla con abito bianco eseguito sul modello delle miniature di Andrew Plimer (cat. n. 127). Nel periodo edoardiano, ad esempio, si riproponevano comunemente ambienti “nello stile” del Settecento, con la evidente necessità di corredarli di suppellettili ed elementi di arredo che restituissero al visitatore il profumo di epoche vagheggiate e, per certi versi, anacronistiche.

Portraits of an Era

Dora Liscia Bemporad

Art as a political banner was one of the novelties of the nineteenth century, and not only in Italy. By sublimating images it fostered and ennobled a new awareness of a national identity through a rediscovery of the great moments of the past and specifically of some eras which had not been particularly valued up to then. This was one of the stimuli – and obviously not the only one – that prompted the creation of important collections, the discovery of the early artists, and the reappraisal of the minor arts. In Italy, however, the choices and hence the categories, were very selective, and were not always in harmony with those of other countries.

As opposed to France and England, where from the beginning of the second millennium history was perceived as a sort of ideal continuity, Italy did not have a common and continuous political history as a nation, except for distant periods. Although the conviction that the lack of territorial unity makes it impossible to speak of a cultural and artistic unity is incorrect, because it did indeed exist in the tradition of a classicism to which all creative phenomena throughout the peninsula conformed, we must acknowledge that in the midst of the Risorgimento there was a quest for points of references in the most glorious moments of Italian history that could not be identified, neither through reason nor choice, with the Enlightenment, the crisis of religious values, the fall of social barriers, the decadence of the ecclesiastical and noble hierarchies, or the economic and social structures which up to then had supported big and small nations alike. Therefore, the most important collections which abounded in Italy, lack a visible appreciation of the late Baroque and Rococo. These two styles were considered distant from the sensibilities of a world that was seeking deep roots in the reconciliation between modernity and tradition and which could only find its legitimacy in certain well-defined historical periods.

The Middle Ages and the Renaissance were the two great beacons that shined on the awareness and minds of scholars, artists and the collectors who were looking for works that symbolized those 'perfect' periods. Due to the diverse makeup of their society and economic structure, the Italian cognoscenti's objectives differed with respect to the revaluation of those same periods conducted by Pugin and Ruskin in England, but they were seeking similar traces in a culture which still strongly characterized most Italian cities. The artificial and contrived reconstruction of two reconsidered and desirable eras on the basis of models often reduced to mere stylistic clichés (it is sufficient to think of the Middle Ages 'made of' wrought iron, Gothic ornaments and ogival patterns which still identify a good part of the historical centre of Florence and the city's surroundings) is the fruit of a concept of seriousness and precision with which the new nation wanted to be identified.

For this and other reasons, in Italy the rediscovery of more recent periods remained distant from the mentality of collectors and art lovers who did not see them in the historical perspective which made it possible to include those eras among the favoured themes of nineteenth century revivals. On the other hand, it was only through a reconsideration of the past that the new nations could find a common base to support the fragile foundations of the present. This was one of the causes that led, on the one side to a new, positive opinion of arts which had enjoyed little appreciation – if they had not been openly disdained – up to that time and on the other, to the birth of imitations which, in turn, shortly cleared the way for forgeries, or fakes. The boundary between the two is very unstable and not always clearly defined. This ambiguity was often used to classify many works of art created mostly during the nineteenth century. In this complex context it is essential to historicize the concept of 'forgery' or 'fake' and 'imitation' or 'copy'. The first is to be taken as a deliberate intention to offer items to the purchaser that perfectly duplicate period models when originals were unavailable; the second as the ability to recreate the impressions and fascination of the past through the objects while having the purchaser fully aware that they were imitations.

The history of fakes and imitations is the mirror of the societies in which the artists, dealers and buyers lived, and by studying them we go well beyond simple matters of taste. For example, even the foreigners who settled in Tuscany, lured by its beauties, were fascinated by that specific past and not by others which they had left in their home countries without any regrets. The Stibberts, the Hornes, the Carrands and even the Volpis and Bardinis were discerning collectors, but except for a few rare occasions they did not acquire works from the two recently

the future King George IV. Others were used repeatedly up to the end of the following century, either as inevitable adaptations or as simple copies. The continuity with which the Bacchantes were copied is a matter of interest. This was one of the most successful themes for miniatures based on the painting by Jean-Baptiste Greuze purchased by Jean-Baptiste Jacques Augustin, who adopted it in some miniatures. This theme, that responded to the demands of antique dealers at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries, was long utilized by the cameo carvers who also supplied the precious little sculptures for the jewels made by the Castellani family, and by the Neapolitan factories specialized in carving lava stone and coral. It also characterized a more than small series of miniatures both for medallions to hang on parlour walls or to put inside the lids of powder boxes, snuffboxes or little boxes for sweets and lozenges used by middle-class ladies (cat. no. 55).

The change in the use of these small paintings was also the logical consequence of the invention of photography which replaced the miniature as the means for remembering loved ones. Often the photographs, especially the early ones, which required the sitter to remain immobile for a considerable length of time, had unsettlingly fixed expressions. The photographs could not replace the paintbrush's ability to render the psychological insights which, in the eighteenth century, had decreed the success of the main artists in this specific field. The over 4900 portraits by George Engleheart are just one small example of the fortune of an art that could not end its story in a short time (cat. nos. 44, 70). In the wake of this success, there were countless imitations, done with more or less skill and care; often they attempted to reproduce the poses, styles and arrangements of the figures as they had been depicted by the great masters. They were made largely for those who, on the one hand quickly followed the new fashions to be part of the society they had recently entered, and on the other wanted to possess the objects that would better adapt them to the classes with illustrious backgrounds.

Just like owning imitation Renaissance furniture or Baroque bric-a-brac, displaying portraits of figures in eighteenth century or early nineteenth clothing reconstructed a cultural background which, even if it did not exist in reality, could be clearly shown to guests or visitors. In many cases they simply imitated certain expressions or poses of models that had become 'established' during the golden era of the history of the portrait miniature; in others they reproduced suggestions of a state of mind or time of life that were expressed through easily comprehensible mannerisms and symbolic compositions. However, hardly any were able to reproduce the fineness of the features and brushstrokes that had distinguished the great masters who, in some way, had laid down a lexicon of images that were capable of making manifest love, memory or even sorrow over a loved one. They were used for many years to come, not only in miniature portraits but also in nineteenth century portraiture that continued and flourished independently of the success of photography. The large number of imitations or reproductions enhanced the homes of the new middle class, as well as the collections of those who – lacking class prejudices – admired them not as status symbols selecting only those from given historical periods but simply because they appreciated the artistic qualities. From there, it was just a short step to incrementing the market for imitations of two such important and fertile periods, even though it should be attributed to the final years of the nineteenth century rather than the preceding decades. The most outstanding examples in the collection include the portrait of Jean-Baptiste Kléber that is signed by the famous French miniaturist Maximilien Villers, however, the harsher lines of the miniature's anonymous author cannot be identified with Villers' thick, *sfumato* brushstrokes (cat. no. 124); the lady with the pearl necklace which is a clear evocation, for ideological reasons, of a past era (cat. no. 123); and, with some doubts about the painter's good faith, the girl in the white dress painted to the model of Andrew Plimer's miniatures (cat. no. 127). During the Edwardian Era, for example, settings were commonly painted in eighteenth century 'style' with the obvious need to complement them with bric-a-brac and furnishings that would create a somewhat anachronistic air of a long-gone, yet well-loved era.

past centuries. Instead, they dedicated their research to the golden age of Italian, and in particular, Florentine art. For this, as well as other reasons, their collections do not contain relatively recent pieces, and leave the admiration (and revaluation) of objects which did not meet specific mental criteria to other cultural contexts. Therefore, the collections of portrait miniatures were not part of the Italian heritage as opposed to France and England and even the United States where, in another atmosphere, the relationship with the past, and above all, the composition of the society itself, were different.

For this reason the Barocchi Collection is truly an unusual example, and it is made even more valuable by the quality of the portrait miniatures. The greatest artists who tested their skills in this very particular discipline from the seventeenth century on are represented by fine examples even though many decades of travails, which miniatures share with all other works of art, have left their marks: sometimes they are later touch-ups, at others they are frames or cases that were added by the owners to 'finish' the pieces according to their own tastes or to use them in contexts other than the original (cat. no. 15).

The frames used to hang the miniature portraits on the walls of Biedermeier parlours are quite different from those on sentimental or memorial portraits which are decorated with fine enamel *guilloché* (cat. nos. 20, 28, 42), or contain a lock of the beloved's hair (cat. nos. 37, 38, 56, 63, 69, 80) arranged according to the models published in dedicated books, or they are in little leather boxes that protect the image of the person to be remembered (cat. nos. 11, 19). Many frames of portrait miniatures, be they in public or private collections or on the antique market, are not original, but they do harmonize with the image and are extremely important in the history of jewellery in particular and the history of style in general. Often they are edged in silver set with small diamond rosettes or rows of pearls (cat. no. 44). A non-pertinent frame may be the sign of a history and it need not always be removed because it enriches the past of a single item, it is a stratification of the various meanings that the original owner and subsequently the collector attributed to the object. Looking at it this way, even those miniatures which imitate other styles are worthy of attention; they should not and cannot be considered fakes, but rather simply the fruit of the era in which they were created. Under Napoleon III and the Second Empire, France rediscovered the period prior to the Revolution, in particular the Louis XV and Louis XVI styles to the extent that furnishings and many other items were made and fashioned according to the tastes of barely a century before. Pastoral and Arcadian themes made a comeback in enamels, porcelains and ceramics with sometimes affected revivals of a world that was admired, but still too recent to be viewed objectively. While other styles were often revived in a philologically perfect manner, the return to the Rococo was simply an evocation of the delicate colours, certain asymmetries, and the graceful poses of the figures dressed according to the styles of the past century (cat. nos. 59, 121). The eighteenth century that inspired France was certainly not an era 'revived' by nations such as England and Italy: the former which had experienced the drama of the first industrial revolution could not turn to series production as a symbol of aesthetic and technical quality; the latter viewed the century of revolutions as a period of decadence. It was not an accident that among the objects Queen Victoria and Prince Albert loaned to the Great Exhibition of 1851 in London there was a commemorative Neo-Renaissance jewel box (London, Kensington Palace), made by Elkington, Mason & Co. It depicts the royal couple and their children dressed in period costumes, painted by Henry Pierce Bone and based on the miniatures by Robert Thorburn.

The rediscovery of early techniques thrust the production of enamels into the foreground, and this revaluation also involved portrait miniatures. Thus, there were a large number of copper medallions with full-field portraits many of which were copied from others painted earlier. They replicated not only the models, but also the processes such as the use of the counterenamel. The method, which had been invented by the Limoges porcelain factory in the fifteenth century, was revived two centuries later, and with extraordinary results, by the greatest artist in this field, Jean Petitot (cat. no. 60). The miniatures painted on copper dip into both the stately portrait tradition reproducing canvases by famous painters in small sizes, as well as the miniaturist tradition of which England boasted some of the greatest masters.

The academism, which had distinguished a trend that lasted throughout the nineteenth century also included exact copies of masterpieces in the museums which had finally been opened to art lovers. Hosts of professionals and amateurs tested their skills in painting miniature versions of the masterpieces hanging on the walls of the great rooms, and in copying – sometimes for propaedeutic purposes, sometimes for amusement – the small paintings which had enjoyed a tradition in France and England. In this regard there is an interesting copy of Anthony van Dyck's self-portrait painted by the Italian artist Guglielmo Faija in 1829 (cat. no. 102) and a portrait in the style of Rosalba Carriera, which can be dated close to the period of her career, simply by virtue of the technique, considering the number of copies that were made even during the nineteenth century (cat. no. 114).

During the eighteenth century there already were repertoires of models made to be copied by more or less skilled artists who wanted to use this medium to try their hands at an art in which they had little or no preparation. The most famous of these, *The Ladies Amusement; or, whole Art of Japanning made easy* by Jean Pillement, a French draughtsman who had worked in England for a long time, enjoyed great success among amateur painters. In 1760 Pillement published a collection of engravings – most of which were exotically inspired – that was long used by ceramicists as well as by miniature painters and enamellers. Some of the models endured for a long time, others for a shorter period such as the miniatures and jewels that reproduced an eye – the eye jewels (which may have inspired the author of one of the miniatures in the Barocchi Collection; cat. no. 89), in the wake of the unlucky love affair of the Prince of Wales,