

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

XXI Ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/13 – LETTERATURA TEDESCA

Valentina Locatelli

**LE OPERE DEI MAESTRI ITALIANI NELLA GEMÄLDEGALERIE DI
DRESDA: UN ITINERARIO *FRÜHROMANTISCH* NEL PENSIERO DI
GIOVANNI MORELLI**

SUPERVISORE

Prof.ssa Amelia Valtolina

ANNO ACCADEMICO 2008/2009

Università degli Studi di Bergamo
Dottorato in Teoria e Analisi del Testo
XXI Ciclo

**LE OPERE DEI MAESTRI ITALIANI NELLA GEMÄLDEGALERIE DI
DRESDA: UN ITINERARIO *FRÜHROMANTISCH* NEL PENSIERO DI
GIOVANNI MORELLI**

Supervisore: prof.ssa Amelia Valtolina
Tesi di dottorato di Valentina Locatelli

A mia madre, sempre in paziente ascolto,
e mio padre, senza il cui sostegno nulla avrei potuto.

INDICE GENERALE

Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda: un itinerario *frühromantisch* nel pensiero di Giovanni Morelli

Introduzione	p. 1
1. Giovanni Morelli: un «italiano d’animo e tedesco di studii».....	p. 15
1.1. Goethe, Lavater, Carus: il metodo morelliano tra morfologia e fisiognomica	p. 17
1.2. Schelling: dalla filosofia della natura alla filosofia dell’arte	p. 28
1.2.1 Sul rapporto fra le arti figurative e la natura	p. 30
1.3. Balvi magnus come Laocoonte: dall’iconologia classica alla parodia romantica	p. 41
1.4. Das miasma diabolicum: Socrate, Shakespeare e Raffaello	p. 50
1.5. Giovanni Morelli e Bettina von Arnim: rilettura romantica del «paradigma indiziario»	p. 63
2. Da Morelli a Lermolieff	p. 77
2.1. Principio e metodo: effusioni del cuore di un russo amante dell’arte..	p. 78
2.2. <i>Die Gemälde-(Galerie)</i> . Un dialogo romantico	p. 97
2.3. Frammento e ironia: l’anarchia romantica di Morelli	p. 113
3. Conclusioni	p. 131
Immagini	figg. 1-12
Bibliografia	pp. i-ix

Giovanni Morelli. Studi critici sulla pittura italiana. La Gemäldegalerie di Dresda (1891). Traduzione e appendice critica

Introduzione alla traduzione e all'appendice critica	pp. i-iii
Prefazione	pp. I-V
Prologo	p. 1
Introduzione	p. 3
I ferraresi	p. 5
Francesco del Cossa	p. 11
Ercole de' Roberti	p. 14
Ercole Grandi	p. 18
I veneti	p. 45
I lombardi	p. 124
I toscani	p. 126
Disegni: maestri italiani nel gabinetto delle stampe e delle incisioni ..	p. 145
Appendice	pp. 1-236
Bibliografia	pp. i-li

Introduzione

Molto è già stato detto e scritto sulla vicenda biografica di Giovanni Morelli.¹ Dai suoi natali veronesi, nel 1816, discendente delle due famiglie svizzero-protestanti dei Morell e degli Zavaritt, fino alla sua formazione scolastica, prima in Svizzera, alla scuola cantonale di Aarau, in seguito a Monaco ed Erlangen, come studente di anatomia comparata alla facoltà di medicina. Poi, negli anni Quaranta, il rientro in Italia, il coinvolgimento nelle vicende politiche del Risorgimento, la tenace resistenza contro le forze di occupazione austriache, il Quarantotto e infine l'elezione a Senatore del Regno d'Italia (1873). Un patriottismo che, suggellato perfino dalla scelta di italianizzare il proprio cognome in Morelli – forse simbolica sì, ma certo anche dettata dalla passione per il camaleontico gioco dei ruoli – si spense ben presto, amaramente confrontato con la realtà di un paese ancora incapace di realizzare quell'unità ormai conquistata sulla carta. Infine, la passione da sempre coltivata per gli studi artistici, che lo portarono, quasi sessantenne, a ripensarsi collezionista e scrittore, ma soprattutto a trasformare il proprio personale diletterantismo in un metodo scientifico che ancora oggi merita il clamore sollevato. Del resto, fu proprio quest'ultima fase della sua vita a garantirgli un posto d'onore fra i padri fondatori della *connoisseurship* storico-artistica ottocentesca. Muovendo dalla piccola rivoluzione scoppiata nel 1871 fra le sale della Gemäldegalerie di

¹ Per semplicità di consultazione, tutte le opere di Morelli citate nel presente lavoro saranno segnalate con una M seguita dall'anno della pubblicazione del testo di riferimento. L'elenco delle fonti morelliane a cui tali sigle rimandano è riportato in bibliografia alle pp. i-ii.

Tra le pubblicazioni più significative che si sono occupate della figura di Giovanni Morelli da un punto di vista prevalentemente biografico si segnalano qui in particolare le seguenti: H. Layard, *Introduction*, in M 1892, pp. 1-39; G. Frizzoni, *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli*, in M 1897, pp. I-XXVIII (n. ed. M 1991, pp. 339-373, con un saggio biografico a cura di J. Anderson, *Dietro lo pseudonimo*, pp. 493-578); G. Agosti, *Cronologia della vita e delle opere*, in M. Panzeri, G. O. Bravi, a cura di, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo 1987, pp. 17-30; J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte"*, in "Revue de l'art", n. 75 (1987), pp. 49-55. Pare inoltre che J. Anderson stia ormai da qualche anno lavorando alla biografia di Giovanni Morelli, che dovrebbe essere dunque di prossima pubblicazione.

Dresda, in occasione della mostra dedicata ad Hans Holbein il giovane (1497 ca.-1543),² e accostando alle competenze dell'anatomista la passione del *connoisseur*, Morelli portò alle estreme conseguenze un metodo di attribuzione delle opere d'arte, meglio noto come *Experimentalmethode* (metodo sperimentale), basato sulla comparazione e l'analisi del dettaglio.³ Se da un lato egli non fece in realtà altro che sistematizzare regole di attribuzione pittorica in auge fin dal sedicesimo secolo e i cui principi si erano radicati nella grafologia – e basti qui citare le ricerche condotte in questo senso da Giulio Mancini (1558-1630) –⁴ dall'altro, non si può certo dimenticare che Morelli fu il primo a pensare di poter applicare un procedere rigorosamente scientifico allo studio della storia dell'arte. Servendosi di un processo di dissociazione visuale, l'idea alla base del metodo era che si potesse riconoscere la “mano” di un artista dall'analisi di particolari secondari, come per esempio la forma dei lobi delle orecchie o delle unghie di mani e piedi. Questi dettagli sarebbero stati, a suo dire, delle costanti nella produzione di un pittore, in quanto liberi da fattori di influenza esterni, come lo può essere una collaborazione di bottega. Se il colorito o la

² Cfr. *Appendice*, M 2008, nota 195, pp. 56-57. Figg. 11-12.

³ Morelli fornì un'interessante esposizione della sua teoria metodologica nel saggio *Prinzip und Methode*, posto in prefazione al volume dedicato alle opere dei maestri italiani nelle gallerie Borghese e Doria Pamphili di Roma, e per la cui analisi testuale si rinvia il lettore al paragrafo 2.1 del presente lavoro. Numerosi sono i saggi critici che finora si sono preoccupati di indagare la validità del metodo morelliano: per un elenco completo dei titoli più importanti si veda G. Agosti, M. Panzeri, *Repertorio bibliografico di studi e pubblicazioni sulla figura e l'opera di Giovanni Morelli*, in M. Panzeri, G.O. Bravi, *op. cit.*, pp. 349-372, in particolare la sezione intitolata *L'eredità di Ivan Lermolieff: dai successori ai ricopritori delle metodologie d'indagine morelliane*, pp. 368-370. Per la loro esaustività ed efficacia espositiva si segnalano qui soprattutto i saggi di R. Wollheim, *Giovanni Morelli and the Origin of Scientific Connoisseurship*, in Id., *On Art and the Mind. Essays and Lectures*, Allen Lane, London 1973, pp. 177-201, e di H. Zerner, *Giovanni Morelli et la science de l'art*, in “Revue de l'art”, n. 40 (1978), pp. 209-215. Molto interessante e di ampio respiro anche U. Kultermann, *Auf dem Weg zur exakten Wissenschaft. Giovanni Morelli (1816-1891)*, in Id., *Kunst und Wirklichkeit: Von Fiedler bis Derida; zehn Annäherungen*, Scaneg, München 1991, pp. 37-56.

⁴ Una sintesi della figura storica di Giulio Mancini e della sua teoria grafologica applicata all'elaborazione di un metodo per distinguere le opere d'arte originali dai falsi è tracciata da C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in U. Eco, a cura di, *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano 2000, pp. 97-136, pp. 114-118.

composizione di un quadro possono quindi mutare nel corso dell'evoluzione pittorica di un maestro, frammenti minimi e secondari diverrebbero invece stilemi che si ripetono sempre uguali a se stessi; acquisiti per la prima volta in giovane età, questi particolari finiscono con il venir assimilati dall'artista e riprodotti in maniera inconsapevole in tutte le realizzazioni successive, senza che egli vi presti più la benché minima attenzione. Ed è proprio a questa apparente fascinazione per l'elemento inconsapevole presente nella creazione artistica che si deve la fortuna critica delle opere di Morelli nell'ambito della psicanalisi freudiana.⁵ Una fascinazione apparente, giacché l'interesse del *connoisseur* si orientava in prima istanza all'osservazione attenta e alla comparazione del particolare manifesto al solo scopo di riconciliarlo con un tutto spesso danneggiato e falsificato, ma pur sempre presente e visibile, senza mai rivolgersi al subcosciente in quanto dato dell'indagine psicologica. Se influenza vi fu tra i due campi di analisi, essa si sviluppò in una sola direzione: è Sigmund Freud (1856-1939) che nel suo *Der Moses des Michelangelo* (Il Mosè di Michelangelo, 1914)⁶ re-interpreta Morelli, e certo non il contrario. Si

⁵ Per una lettura del metodo morelliano alla luce della psicanalisi freudiana si vedano C. Ginzburg, *op.cit.*, pp. 97-136; J. Spector, *The State of Psychoanalytic Research in Art History*, in "The Art Bulletin", vol. LXX, n. 1 (1988), pp. 49-76.

⁶ Si noti in particolare il seguente passaggio freudiano, ennesima testimonianza, se vogliamo, della visibilità che il *connoisseur* ebbe nel panorama culturale tedesco ottocentesco: «Molto tempo prima che io potessi sentir parlare di psicoanalisi venni a sapere che un esperto d'arte russo, Ivan Lermolieff, i cui primi saggi furono pubblicati in lingua tedesca tra il 1874 e il 1876, aveva provocato una rivoluzione nelle gallerie d'Europa rimettendo in discussione l'attribuzione di molti quadri ai singoli pittori, insegnando a distinguere con sicurezza le imitazioni dagli originali e costruendo nuove individualità artistiche a partire da quelle opere che erano state liberate dalle loro precedenti attribuzioni. Egli era giunto a questo risultato prescindendo dall'impressione generale e dai tratti fondamentali del dipinto, sottolineando invece l'importanza caratteristica di dettagli secondari, di particolari insignificanti come la conformazione delle unghie, dei lobi auricolari, dell'aureola e di altri elementi che passano di solito inosservati e che il copista trascura di imitare, mentre invece ogni artista li esegue in maniera che lo contraddistingue. È stato poi molto interessante per me apprendere che sotto lo pseudonimo russo si celava un medico italiano di nome Morelli. Diventato senatore del regno d'Italia, Morelli è morto nel 1891. Io credo che il suo metodo sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica. Anche questa è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o "rifiuti" della nostra osservazione.», S. Freud,

avrà modo di approfondire meglio in seguito come quel rapporto tra forma e contenuto, erroneamente interpretato a posteriori sul modello delle teorie freudiane, sia in realtà piuttosto un derivato del pensiero *naturphilosophisch* e romantico, sintetizzato dal binomio corpo-anima.

Morelli fu un esterofilo *avant la lettre*. E questo non è vero soltanto per gli anni vissuti tra Monaco, Berlino e Parigi, quando in fondo era ancora un giovane animato da un forte patriottismo e dal desiderio di vedere Bergamo e l'Italia liberate dall'invasore austriaco. Nel corso della sua intensa vita di appassionato d'arte, egli si recò con scadenza regolare, soprattutto durante i mesi estivi, nelle maggiori città europee, visitando gallerie sia pubbliche sia private, e riuscendo così a raccogliere quello sconfinato sapere empirico che costituisce la forza dei suoi scritti e l'unica vera chiave di successo per l'applicazione del metodo. Gli itinerari di viaggio di Morelli sono ricostruibili soprattutto grazie alle informazioni raccolte nella sua nutrita corrispondenza privata.⁷ Egli andò ripetutamente in Germania (soprattutto a Monaco, Dresda, Berlino, e Lipsia, ma anche a Stoccarda, Francoforte e Norimberga), in Inghilterra (a Londra e Oxford), in Francia (a Parigi, Lille e Bruges), in Olanda (ad Anversa, Amsterdam e Rotterdam), in Spagna (a Madrid), spingendosi fin nelle province europee più a est (a Vienna ma anche a Praga e Budapest). La lettura delle missive consente anche di evincere il temperamento di Morelli.

Il Mosè di Michelangelo (*Der Moses des Michelangelo*, 1914), trad. it. di S. Daniele, Boringhieri, Torino 1976, pp. 36-37. La proposta di Morelli era un metodo basato sull'analisi dello scarto, del gesto inconsapevole, e in questo senso egli dovette ispirare Freud nella formulazione della sua teoria psicanalitica.

⁷ Per una guida ai fondi epistolari di Morelli si veda il prezioso elenco redatto da G. Agosti e M.E. Manca, *Una topografia degli interlocutori Morelliani: i fondi epistolari*, in M. Panzeri, G.O. Bravi, *op. cit.*, pp. 31-50. Accanto alle raccolte segnalate nel già citato repertorio bibliografico proposto nello stesso testo da G. Agosti e M. Panzeri (in particolare la sesta sezione dal titolo *Pubblicazioni di carteggi morelliani e studi relativi*, pp. 370-372), si vogliono qui ricordare anche le più recenti pubblicazioni curate da J. Anderson, "*Die geniale Bettina*": *Giovanni Morelli in Conversation with Bettina von Arnim*, in "Oxford German Studies", n. 18/19 (1990), pp. 45-59, analizzato più approfonditamente nel paragrafo 1.5 di questo saggio); Id., *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's Letter to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt [1866-1872]*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1999.

Ovunque emerge l'audace perentorietà delle sue opinioni, sostenute dalla schiettezza di un carattere esigente e meticoloso. Oggi come ieri è difficile non provare per lui istintivamente un certo grado di simpatia o disaccordo, e questo naturalmente a prescindere dal suo metodo di lavoro e dalle attribuzioni proposte. Sembrerebbe perfino possibile tracciare una netta linea di demarcazione fra il gruppo dei suoi amici e quello dei "nemici",⁸ una tendenza che, così almeno pare, continua ancora a

⁸ Questa non è certo la sede per dilungarsi in un elenco interminabile delle amicizie morelliane e degli strenui tentativi intrapresi da alcune di loro per difendere le opinioni del *connoisseur*, prima e dopo la sua morte. Soltanto alcuni nomi servano qui d'esempio per valutare l'internazionalità e l'eterogeneità dei contatti di Morelli: Niccolò Antinori, Gino Capponi, Marco Minghetti, Francesco De Sanctis, Friedrich Rückert, Bonaventura Genelli, Bettina von Arnim, Gustavo Frizzoni, Otto Mündler, Jean Paul Richter, Federico Guglielmo III e la principessa Vittoria, Moritz Thausing, Franz Wickhoff, Sir Austen Henry Layard, Bernard Berenson ecc.. Per una lettura più approfondita dei legami tra Morelli e alcuni dei rappresentanti del circolo culturale della Germania ottocentesca qui citati, si rimanda il lettore ai capitoli successivi di questo lavoro. Una panoramica delle amicizie strette dal *connoisseur* è inoltre illustrata anche in J. Anderson, *Morelli e i suoi amici*, in G. Bora, a cura di, *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (cat. della mostra, Milano, Civiche Raccolte d'Arte – Castello Sforzesco, Sale Viscontee, 9 novembre 1994- 8 gennaio 1995), Silvana Editoriale, Milano 1994, pp. 80-99). Tra i più accaniti oppositori del metodo scientifico di Lermolieff, una posizione spesso inasprita alla luce dei delicati equilibri del mercato artistico di quegli anni, sia qui citato, *pars pro toto*, il direttore della Gemäldegalerie di Berlino Wilhelm von Bode, che mai riuscì a stemperare il proprio accanimento nei confronti del più anziano *connoisseur*, come dimostrano sia le amare riflessioni raccolte nei suoi ricordi autobiografici (W. von Bode, *Mein Leben*, Verlag Hermann Reckendorf, 2 voll., Berlin 1930, *passim*), sia l'articolo polemico che egli pubblicò sull'inglese "The Fortnightly Review" in seguito alla morte di Morelli, affatto incurante di denigrare il ricordo del defunto tacciandolo perfino di ciarlataneria (W. von Bode, *The Berlin Renaissance Museum*, in, "The Fortnightly Review", vol. LVI (1891), pp. 506-515. Cfr. La nota 43 a pp. 20-21 del presente saggio). A tal riguardo si vedano anche i seguenti saggi: I. Geismeyer, *Der "gefürchtete" Bode. Kunstkennerschaft am Museum*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, a cura di, *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale* (Bergamo, 4-7 giugno 1987), 3 voll., Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1993, I, pp. 61-68; J. Anderson, *The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli*, in T. Gaetgens, P.K. Schuster, a cura di, "Kennerschaft". *Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1996, supplemento a "Jahrbuch der Berliner Museen", N.F. vol. 38, pp. 107-119. Sulla politica di acquisti della Gemäldegalerie di Berlino ai tempi di Bode e sulle influenze esercitate da Morelli cfr. T. von Stockhausen, *Jagd nach Bildern. Museum und Kunsthandel*

caratterizzare la critica contemporanea, entusiasta da un lato, e amaramente demolitrice, spesso perfino irricoscente, dall'altro.⁹

All'indomani dell'Unità d'Italia, lacerato dall'imbarazzo dinanzi a un paese incapace di quella dignità che egli ammirava in altre realtà nazionali, prima fra tutte nella giovane Germania, Morelli ammetteva amareggiato di vergognarsi del popolo italiano:

Quest'Italia, che ho tanto amata da' miei anni giovanili fino al 20 settembre dell'anno scorso, per cui avrei dato non una ma cento volte la vita, ora, lo dico con dolore, mi fa ribrezzo. Non conosco sentimento più umiliante, più triste di quello che ho provato io in mezzo agli stranieri –: a te, che mi intendi, lo dirò francamente: mi vergognai della mia patria – (...) E cosa ci vale l'essere andati a Roma, salvo il resto, accompagnati dalla più che giusta sete di vendetta degli uni, dal sogghigno del disprezzo degli altri? A questo riguardo non c'è che una voce sola in tutta la Germania: gli Italiani hanno profittato della nostra vittoria per cacciarsi entro le mura di Roma.¹⁰

e *Kunst und Nationalismus. Der nationale Blickwinkel*, in *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904*, Nicolaische Verlagshandlung, Berlin 2000, pp. 129-170 e pp. 171-178.

⁹ Fra i primi entusiasti morelliani va senza dubbio ricordato Bernard Berenson, che in *Rudiments of Connoisseurship* (1902) rese omaggio al metodo di Morelli cercando di colmare l'assenza di un manuale teorico per la sua applicazione: cfr. B. Berenson, *Rudiments of Connoisseurship*, in *The Study and Criticism of Italian Art*, G. Bell and Sons, London 1931, pp. 111-148; dopo una fase di oblio durata oltre un cinquantennio, Edgar Wind con il suo *Critica del conoscitore d'arte (Critique of Connoisseurship)*, in Id., *Art and Anarchy*, 1963, trad. it. di J.R. Wilcock, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 1997, pp. 53-74, 170-186) riaprì il dibattito sulla figura di Morelli, la cui analisi e rivalutazione si deve quindi non tanto a storici dell'arte in senso stretto, quanto piuttosto a specialisti di discipline culturali e sociologiche parallele, naturalmente predisposti a un'analisi che si occupasse delle varie forme di ibridazione dei saperi. Fra questi primi interventi sono soprattutto i seguenti a meritare un'attenzione particolare: J. Spector, *Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne*, in "Diogenes", n. 66 (1969), pp. 77-101; H. Damisch, *La partie et le tout*, in "Revue d'esthétique", n. XXIII (1970), pp. 168-188; C. Ginzburg, *op. cit.*. Fanno invece parte della categoria dei detrattori morelliani sia Max Friedländer, il quale, pur tacciando Morelli di ciarlataneria, finì invece con l'adottarne le tecniche di indagine nel suo *Von Kunst und Kennerschaft* (1946, *Il conoscitore d'arte*, trad. it. di A. Bovero Tea, Milano 1995), sia C.L. Ragghianti, sprezzante al punto da paragonare la *Experimentalmethode* morelliana all'ornitologia nel suo *Profilo della critica d'arte in Italia* (1943), Vallecchi, Firenze 1973, pp. 28-37, 132-141.

¹⁰ G. Morelli a N. Antinori, lettera del 24 settembre 1871, cit. da, G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, Firenze 1820-

È questo dunque un momento decisivo, e che segna la svolta nelle vicende biografiche del Senatore; una frattura che egli non sarebbe mai più stato in grado di ricucire. Già alcuni anni prima, Morelli aveva confidato all'amico Niccolò Antinori (1817-1882) che la sua scelta di continuare a infilarsi «la giubba nera» e mettersi «i guanti bianchi»¹¹ non era in realtà che un mezzo capace di garantirgli l'accesso a quei luoghi verso i quali lo spingevano i suoi studi artistici, e non certo la manifestazione di un amore per la livrea.¹² Da questo momento in poi l'uomo politico lasciò sempre più spazio al conoscitore d'arte, nascosto dietro la maschera di Ivan Lermolieff, il suo *alter ego* tartaro, anagramma “alla russa” di Morelli, scelto forse in un pallido gioco di rimandi al poeta Michail Jurevič Lermontov.¹³ I pochi

1920, Quaderni del seminario di storia della critica d'arte, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1985, pp. 53-54, p. 54.

¹¹ G. Morelli a N. Antinori, lettera dell' 8 febbraio 1854, cit. da *ivi*, p. 29.

¹² Indubbio fu tuttavia l'intenso impegno politico di Morelli, e questo almeno fino alla nomina a Senatore, nel 1873. Gli interventi più significativi del critico, che per quanto liberale-democratico e filo-cavouriano si distinse fra gli altri parlamentari per il suo atteggiamento dichiaratamente anticlericale, riguardarono quasi esclusivamente questioni culturali e artistiche. Esemplari sono gli episodi legati alla sua missione nelle Marche e nell'Umbria, all'istituzione di una commissione per la costituzione di un progetto di legge sulla conservazione dei beni artistici italiani, al disegno di legge proposto per trasferire la Pinacoteca di Torino da Palazzo Madama al Palazzo dei Musei, e infine a una relazione sulle condizioni della Pinacoteca di Napoli indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione. Un'analisi approfondita dell'attività politica di Morelli è fornita da C. Fenili, *Note sull'attività politico-parlamentare di Giovanni Morelli*, in M. Panzeri, G.O. Bravi, *op. cit.*, pp. 51-62. Per un esame più dettagliato dei singoli episodi si vedano invece i seguenti contributi critici: M. Dalai Emiliani, *Introduzione alla seconda sezione. Giovanni Morelli e la questione del catalogo nazionale: un episodio poco noto della politica di tutela nell'Italia dell'Unità*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, *op. cit.*, I, pp. 107-132; D. Levi, *Il viaggio di Morelli e di Calvalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *ivi*, pp. 133-148; C. Giudici, *Tutela e museografia: due nuovi documenti*, in *ivi*, pp. 285-293.

¹³ Qui una breve anticipazione sul tema del frammento, più specificatamente trattato nel paragrafo 2.3, p. 113 sgg.. Nella lettera risentita di una signora, si narra che nel 1840 il poeta Lermontov (1814-1841) fosse stato invitato a leggere un romanzo davanti a un gruppo di aristocratici di San Pietroburgo. Dopo venti minuti di lettura fitta da un testo molto voluminoso, egli si interruppe a metà di una frase, rise e se ne andò, abbandonando la propria platea di ascoltatori. L'episodio può essere forse letto come una forma ironica di protesta contro i rituali della società alla quale lo stesso

scritti di Lermolieff, tutti rigorosamente redatti in tedesco, non si prefiggevano affatto di consegnare un quadro completo delle sue ricerche in campo storico-artistico, quanto piuttosto di offrire una sintesi esemplare dell'efficacia del suo metodo applicato all'analisi formale delle opere. Pubblicate a più riprese nel corso degli ultimi sedici anni della sua vita,¹⁴ e in parte raccolte postume dall'amico e biografo Gustavo Frizzoni (1840-1919),¹⁵ le cosiddette «espettorazioni»¹⁶ morelliane si concentrarono dapprima sulle collezioni romane, per poi estendere la propria indagine ai musei più prestigiosi della Germania, dove esse godettero anche della maggiore fortuna critica. È proprio sulla scia dell'enorme successo raccolto oltralpe – la prima edizione andò letteralmente a ruba nei pochi mesi che seguirono la pubblicazione – che i libri di Lermolieff approdarono dapprima anche sulle coste

Lermontov apparteneva e contro la quale, con il suo gesto, egli difese il proprio diritto all'incompiutezza. La frase lasciata a metà durante la lettura era frammento, e così anche la stessa opera di Lermontov (cfr. C. Meckel, *Über das Fragmentarische*, Akademie der Wiss. u. d. Literatur, Mainz, in coll. con Steiner, Wiesbaden 1978, nota 4, pp. 3-13, pp. 9-10). Lermolieff, come il poeta russo, sosteneva il proprio diritto all'incompiutezza dell'analisi, alla «Plauderei» (chiacchierata) del giovane dilettante d'arte svincolato dalle pesantezze ed erudizioni della società borghese mitteleuropea. Che egli davvero si sia ispirato alla figura del poeta russo per giustificare le proprie bizzarrie è certamente soltanto un'ipotesi, ma la suggestione alla base della reazione sociale di entrambi gli autori, sebbene entro campi differenti di sapere, rimane tuttavia innegabile.

¹⁴ I saggi di Morelli dedicati alle collezioni romane (Galleria Borghese e Doria Pamphili) apparvero per la prima volta a Vienna tra il 1874 e il 1876 sulla "Zeitschrift für bildende Kunst" di Carl Lützow (M 1874-76). Il primo volume sui maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino fu edito da Seemann nel 1880 (M 1880), e aprì la strada alle traduzioni e alle ripubblicazioni successive, rivedute e approfondite dallo stesso Morelli. Il progetto, avviatosi nel biennio 1888-1889 presso l'editore Brockhaus di Lipsia, prevedeva la revisione e l'ampliamento degli articoli del 1874-1876, come pure del libro del 1880, ora riorganizzati in tre tomi, uno per le gallerie romane – aperto dalla prefazione dialogica *Prinzip und Methode* – (M 1890), uno per le pinacoteche di Monaco e Dresda (M 1891), e l'ultimo per la Galleria di Berlino (M 1893).

¹⁵ Cfr. M 1893, M 1897.

¹⁶ Morelli fa talora uso del termine medico «Expectoration» (cfr. M 1891, pp. 170, 206) per riferirsi alle proprie osservazioni sull'arte, in questo modo sminuendo il valore delle proprie considerazioni critiche, secondo un understatement tipico per il suo stile.

inglesi, dove egli godeva di una fitta rete di amicizie illustri,¹⁷ e poi in Italia, tradotti senza troppo successo da una misteriosa contessa di K. H.¹⁸ A completare il quadro degli scritti morelliani vanno infine ricordati i tre saggi polemici sulla formazione artistica del giovane Raffaello Sanzio (1483-1520) che Morelli si vide costretto a redigere in un acceso botta e risposta con alcuni storici dell'arte tedeschi.¹⁹

¹⁷ Morelli, elargendo consigli preziosi su nuove acquisizioni da farsi in Italia, si era creato numerosi contatti fra i collezionisti inglesi più in vista, in questo modo suscitando spesso le ire dei colleghi italiani, pronti ad additarlo come corresponsabile della dispersione selvaggia che gravava sul patrimonio artistico del paese. Fra le molte amicizie con il mondo anglofono, in gran parte favorite dalla presenza, a Londra, del più giovane discepolo Jean Paul Richter, si ricordi qui a titolo esemplare quella stretta con Sir Austen Henry Layard, lo scopritore di Ninive nonché *trustee* (amministratore fiduciario) della National Gallery. Proprio Layard fu anche l'autore del sentito ritratto biografico pubblicato in prefazione all'ultima edizione inglese del libro di Morelli tradotto dalla storica dell'arte Constance Jocelyn Ffoulkes (H. Layard, *op. cit.*, in M 1892, pp. 1-39). Sul rapporto tra Morelli e Layard si veda in particolare M. Lennon, *Morelli and the Layard Collection: Influence as Intellectual Exchange*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, *op. cit.*, pp. 241-252. La corrispondenza fra Morelli e Layard è conservata negli archivi della British Library di Londra (Add. MSS. 38963-38968), ed è ora oggetto di studio della stessa M. Lennon, docente presso la University of Western Ontario in Canada. Della medesima autrice è anche il saggio *Layard's Letters to Morelli*, in F.M. Fales, a cura di, *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia: symposium internazionale* (Venezia, 26-28 ottobre 1983), "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1987, pp. 139-147. Infine, le diverse tappe dell'amicizia tra Layard e Morelli e il ruolo giocato da quest'ultimo nella formazione della collezione veneziana di Layard sono ripercorsi da J. Anderson, *Layard and Morelli*, in *ivi*, pp. 109-137.

¹⁸ Probabilmente identificabile nella contessa Kielmannsegg di Hannover (cfr. G. Morelli a J.P. Richter, lettera del 3 giugno 1881, in I. Richter, G. Richter, a cura di, *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, Bruno Grimm, Baden Baden 1961, p. 184). Sulle ragioni che hanno reso necessaria una riedizione del testo italiano dedicato alle pinacoteche tedesche, e nello specifico alla parte sulla Gemäldegalerie di Dresda, si rimanda qui alla breve nota introduttiva che precede la traduzione di M 1891.

¹⁹ Gli articoli M 1881, M 1882, e M 1887, pubblicati sulla "Zeitschrift für bildende Kunst", il primo, e sul "Repertorium für Kunstwissenschaft", gli altri due, e riediti postumi in appendice a M 1893, furono redatti da Morelli in risposta alle dure critiche sollevate contro la sua teoria sulla formazione artistica del giovane Raffaello, rispettivamente avanzate dal direttore del Kupferstichkabinett di Berlino Friedrich Lippmann (*Raffaels Entwurf zur Madonna del Duca di Terranova und zur Madonna Staffa-Connestabile*, in "Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen", vol. II, 1881, pp. 62-66), dal professore di storia dell'arte all'università di Lipsia Anton Springer (Raphael's

Accanto all'uomo politico e allo scrittore, non può però essere dimenticato il collezionista:

(...) Sappi mio caro amico, ch'io sono ora circondato dai più pregiati quadri che immaginar ti puoi (...) visitando chiese e quadrerie private sono pervenuto ad acquistare cognizioni e quadri; e spero che tirando avanti così e secondato sempre dalla medesima fortuna io riuscirò a formarmi una bella piccola galleria.²⁰

Con queste parole Morelli si rivolgeva a Niccolò Antinori all'indomani delle sue prime acquisizioni sul mercato dell'arte.²¹ Un impulso, quello di Morelli al collezionismo artistico, destinato ad accompagnare l'evoluzione del *connoisseur* in un processo di maturazione che sembra trovare il proprio compimento nella scrittura scientifica, e non nella creazione di una raccolta fine a se stessa. Iniziate in sordina a causa di ristrettezze finanziarie più volte lamentate, le acquisizioni morelliane subirono un'impennata durante il suo soggiorno fiorentino di Deputato parlamentare, tra il 1866 e il 1870. Seguì un biennio fortunato per la raccolta, grazie alle aste al Monte di Pietà di Roma, alla vendita della Galleria Costabili a Bologna e all'assidua frequentazione del mercato antiquario londinese. L'ordine delle priorità sembra però

Jugendentwicklung und die neue Raphaelliteratur, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", vol. IV, 1881, pp. 370-400) e dal bibliotecario dell'Académie des Beaux-Arts di Parigi Eugène Müntz (*Les dessins de la jeunesse de Raphael*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXXII, 1885, pp. 185-201, 337-347). Per una lettura della controversia Morelli-Springer si veda il saggio redatto da chi scrive, *Die Jugendentwicklung Raffaels. Ivan Lermolieff liest Anton Springer: ein Beispiel der morellischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Gelehrtentum*, in *Künstler-Träume: Raffael im XIX Jahrhundert* (atti del convegno, Como, Villa Vigoni, 3-6 dicembre 2007), di imminente pubblicazione presso W. de Gruyter. Una valutazione complessiva dell'apporto critico morelliano alla ricezione del giovane Raffaello è stata affrontata da S. Ferino Pagden, *Raffaello come test-case della validità del metodo morelliano*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, *op. cit.*, II, pp. 331-350.

²⁰ G. Morelli a N. Antinori, lettera del 23 maggio 1856, cit. da G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, *cit.*, p. 30 (già parzialmente pubblicata anche in G. Frizzoni, *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli*, *cit.*, n. ed. in M 1991, p. 353).

²¹ Per il catalogo completo delle opere della collezione Morelli, una sintesi dei momenti fondamentali della sua creazione e l'allestimento del lascito all'Accademia Carrara di Bergamo si veda F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Accademia Carrara, Bergamo 1986. A tal proposito si confronti anche M. Panzeri, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara: un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento*, in "Archivio Storico Bergamasco", n. 8 (1985), pp. 55-105.

mutare in concomitanza con la nomina a Senatore del Regno, nel 1873: Morelli è ormai assorbito dalla stesura dei suoi primi saggi critici, e quella che era stata una fervida passione durante gli anni di impegno politico si trasforma in un passatempo limitato a pochi acquisti di qualità, resi possibili anche dall'eredità lasciatagli dal cugino Giovanni Melli (1803-1873).²² Al ruolo del collezionista si sostituisce quello del consulente esperto, coinvolto sul mercato antiquario europeo. Una vera autorità in materia, Morelli veniva regolarmente interpellato dai responsabili di collezioni pubbliche e private di prestigio, che confidavano nel suo parere di addetto ai lavori per conquistarsi qualche pezzo da esporre nelle pinacoteche del proprio paese.²³ Nel

²² Sul rapporto fra il *connoisseur* e il cugino Melli si veda la corrispondenza privata intrattenuta fra i due, conservata nell'archivio dei discendenti di Morelli, la famiglia Zavaritt di Bergamo, e in parte resa pubblica da J. Anderson nel già citato *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy, cit.*. Morelli, che descrivendo al cugino il loro rapporto commentava «(...) [f]ortunato me d'avere un cugino come te che all'amore delle arti belle congiunge la potenza metallica, senza la quale non si stringe né conclude nulla a questo mondo – ma fortunato anche te d'aver un cugino come me il quale è fornito d'un paio d'occhi eccellenti ed è inoltre aiutato a meraviglia dalla fortuna!» (lettera del 27 febbraio 1870, cit. da *ivi*, pp. 87-89, p. 87), si era preoccupato fin dal 1866 di creare per lui una collezione di opere d'arte di prestigio. Alla morte del parente, nel febbraio del 1873, Morelli venne dichiarato fra gli eredi, ottenendo per sé tutta la raccolta di quadri, oltre a una modesta liquidità finanziaria e alla collezione numismatica. Fu dunque per questa via che molti dipinti prestigiosi entrarono a far parte della collezione di via Pontaccio 14 a Milano, ormai divenuta la residenza d'elezione del *connoisseur* nonché sede permanente della sua collezione. Tra i quadri ereditati da Morelli si ricordino qui la *Storia di Virginia romana* del Botticelli (Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 929), e la *Madonna con il Bambino* di Giovanni Bellini (Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 958).

²³ Morelli non fu mai l'agente di fiducia di qualche istituzione pubblica o collezione privata, come per esempio lo furono invece Otto Mündler prima e Bernard Berenson poi, rifiutando perfino la direzione della Galleria degli Uffizi (a tal proposito si vedano sia la lettera scritta all'Antinori il 2 marzo 1881, in G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori, cit.*, pp. 76-77, sia le missive scambiate fra Morelli e Richter nel marzo del 1881, in I. e G. Richter, *op. cit.*, pp. 151-157). In quanto uomo politico, Morelli fu dapprima attivamente impegnato nella progettazione di un sistema di leggi che tutelassero il patrimonio artistico italiano da un'esportazione selvaggia, favorita soprattutto dalle svendite delle collezioni patrizie. Sebbene l'*expertise* di Morelli fu regolarmente richiesta da molti compratori internazionali, e basti qui ricordarne due, come Charles Esatlake – direttore della National Gallery di Londra – e il già citato Wilhelm von Bode, il suo impegno contro il saccheggio sfrenato dei beni artistici italiani continuò anche quando, dimessa l'uniforme, egli si ritrovò a rivestire

1874, con il trasferimento nell'appartamento di via Pontaccio 14 a Milano, la collezione aveva ormai acquisito il suo aspetto definitivo, dominato da “ambiti specifici di specializzazione” e caratterizzato dall’ “assenza di un intento storiografico teso a documentare lo svolgimento delle scuole di pittura rappresentate.”²⁴ Con la decisione del Senatore di legare la propria collezione di dipinti all’Accademia Carrara,²⁵ la vicenda biografica di Morelli si chiude ancora una

soltanto il ruolo del *connoisseur*. Guidato dalla sua spiccata sensibilità critica, tinta forse di un certo campanilismo, Morelli si preoccupò, per esempio, di diffondere la conoscenza della scuola bergamasca, in controtendenza dunque rispetto a un mercato tutto concentrato su pochi autori dei quali la nazione rischiava ormai di venire completamente depauperata. La *connoisseurship* morelliana si inserisce così in un delicato equilibrio di vendite e acquisizioni di opere d’arte italiane a livello internazionale, sicché le malevolenze mosse nel corso degli anni dalla critica italiana contro un suo presunto mercenarismo andrebbero ridiscusse alla luce della sua oculata attività di tutela dei beni nazionali. Per un’analisi più dettagliata dell’impegno politico e antiquario di Morelli si veda J. Anderson, *National Museums: the Art Market and the Old Master Paintings*, in “Wolfenbuetteler Forschungen”, n. 48 (1991), pp. 375-404.

²⁴ M. Panzeri, *op. cit.*, p. 62.

²⁵ Morelli morì il 28 febbraio del 1891 per una complicazione epatica cui seguirono affezioni cardiache. Il suo testamento olografo, redatto a Milano il 6 aprile 1889, prevedeva che la collezione non fosse smembrata, ma che piuttosto mantenesse il carattere raccolto che ne regolava l’allestimento anche nell’abitazione milanese del *connoisseur*. Morelli ne delegava inoltre la responsabilità curatoriale all’amico Gustavo Frizzoni, che già nel 1892 ne presentò una selezione di opere nel suo *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bolis, Bergamo, cui seguirono due riedizioni ampliate, rispettivamente nel 1897 e nel 1907. Per quanto riguarda la nutrita raccolta dei disegni del *connoisseur* invece, essa fu ceduta interamente allo stesso Frizzoni, il quale avrebbe dovuto donarla a sua volta alle Civiche Raccolte d’Arte del Castello Sforzesco di Milano. Benché la maggior parte dei disegni vi sia ancora conservata, una porzione piuttosto cospicua dei fogli fu dispersa dal suo erede testamentario per far fronte a una situazione improvvisa di ristrettezze finanziarie, andando ad arricchire la raccolta del collezionista americano Charles A. Loeser, oggi conservata al Fogg Art Museum di Harvard (cfr. M. C. Rodeschini Galati, *La dispersione della collezione Morelli*, in G. Bora, a cura di, *I disegni della collezione Morelli*, Credito Bergamasco, Bergamo 1988, pp. 21-30). Sui criteri del primo allestimento della collezione di dipinti di Morelli si veda il già citato intervento di M. Panzeri (1985); per la riorganizzazione della raccolta e il suo smembramento entro un nuovo piano espositivo curato da Fernanda Wittgens, basato sul dato storico e incurante della provenienza delle opere, si rimanda invece a F. Rossi, *Accademia Carrara: duecento anni*, in “I Grandi Disegni Italiani dell’Accademia Carrara”, Milano 1985, p. 66 sgg. A metà degli anni Ottanta, la Commissione scientifica presieduta da

volta nel segno del suo impegno pedagogico all'educazione dell'occhio: l'allestimento delle opere, esposte nelle due "Sale Morelli" al secondo piano del museo, mirava a illustrare e approfondire quelle scuole pittoriche che da sempre avevano raccolto i favori del *connoisseur*, una sorta di *vademecum* pratico alle teorie scientifiche presentate nei suoi testi.

Manca però ancora un tassello per poter completare il quadro di una fra le personalità più affascinanti del Risorgimento italiano, ovvero gli effetti che gli anni di studio universitario trascorsi in Germania ebbero sull'«italiano d'animo».²⁶ È questo un aspetto finora sfuggito sia all'attenzione della germanistica italiana sia di quella tedesca, che non si sono curate di svolgere come merita la fitta trama delle relazioni che legano Morelli alla Germania del primo Ottocento: un filo rosso che, fra ambiguità e ambivalenze, percorre tutta la vita e l'opera del conoscitore e al quale il presente lavoro intende dedicarsi. Nei capitoli che seguono, partendo dall'analisi di alcune lettere e componimenti giovanili di Morelli, si cercherà di capire in che modo questo insieme di esperienze biografiche abbia creato le premesse teoriche per la futura carriera critica di Lermolieff. L'attenzione verrà rivolta a tutti quegli aspetti culturali del Romanticismo tedesco che si ritiene abbiano lasciato un'impressione così indelebile da influenzare l'approccio metodologico e il linguaggio critico morelliani. Infatti, sia che si analizzino i testi storico-artistici, quelli parodistici o le traduzioni critiche redatte da Morelli, dietro la trama superficiale della sua prosa emerge sempre la traccia profonda del palinsesto culturale romantico. Esso agisce, lo vedremo, sia in positivo, come punto di riferimento manifesto e apertamente accettato dal *connoisseur*, sia in negativo, come "alterità" rispetto alla quale prendere cautamente le distanze per poter affermare, in alternativa, la validità del proprio

Andrea Emiliani fu incaricata dall'Amministrazione Comunale di Bergamo di proporre le linee metodologiche per una ristrutturazione della pinacoteca. I lavori si conclusero evidenziando la volontà di ripristinare il carattere originario dei lasciti, segno storico e distintivo dell'Accademia Carrara (cfr. AA.VV., *Per una nuova Accademia Carrara*, in "Osservatorio delle Arti", vol. I, Pierluigi Lubrina editore, Bergamo 1988, pp. 4-17). A distanza di oltre un ventennio, nel giugno del 2008, il museo bergamasco ha finalmente dato il via alla ristrutturazione dei suoi spazi espositivi. I lavori, che dovrebbero concludersi nell'arco di due anni, hanno l'obiettivo di presentare l'Accademia Carrara in una forma completamente rinnovata sia per quanto riguarda gli spazi sia l'allestimento.

²⁶ Cfr. la nota 27 a p. 15 di questo saggio.

procedere. Questo saggio vorrebbe mettere in evidenza la duplicità di tale atteggiamento: nei prossimi capitoli si prenderà di volta in volta in considerazione la polivalenza che contraddistingue il legame tra Morelli e il Romanticismo tedesco, indagando gli equilibri di una “parentela” in un certo senso acquisita e coltivata malgrado se stessa, ma non per questo meno presente e manifesta.

1. Giovanni Morelli: un “italiano d’animo e tedesco di studi”²⁷

Di maggiore importanza per lo sviluppo della sua mente e dell’indirizzo della sua cultura fu la circostanza della sua dimora di alcuni anni in Germania, a Monaco e ad Erlangen, dove frequentò le rispettive università in qualità di studente di medicina e di scienze naturali. Tutto quello ch’egli ebbe ad osservare e ad udire in quella sua dimora lasciò tracce vive e durature sull’animo impressionabile e sul versatile spirito di lui, ed è circostanza che ben serve a spiegarci come accadesse ch’egli, in cuore suo sincero patriota italiano sin nell’età più provetta, si fosse immedesimato nel genio germanico e si trovasse in possesso della lingua tedesca a segno da riescire a servirsene di preferenza nella estrinsecazione de’ suoi concetti critici intorno all’arte.²⁸

Con queste parole il primo biografo di Morelli riassumeva una verità fondamentale per l’interpretazione della sua figura e della sua opera; Morelli aveva ricevuto un’educazione d’impronta scientifica frequentando la scuola cantonale di Aarau, l’alternativa svizzera al *Gymnasium* tedesco, caratterizzata da un programma dominato dall’insegnamento delle scienze naturali. Distintosi soprattutto negli studi di linguistica, anatomia e fisiologia, nel semestre 1833-1834 il giovane “Svizzero di Bergamo” decise di iscriversi alla facoltà di medicina della Ludwig Maximilian Universität di Monaco. Vi si sarebbe laureato nel 1836 presentando una tesi intitolata *De regione inguinali*,²⁹ redatta sotto la guida del suo primo vero mentore, Ignatius Döllinger (1770-1841), professore di anatomia umana comparata nonché biologo fra i più insigni nella Germania del XIX secolo. Specializzando in osteologia, il neo-laureato decise di intraprendere un viaggio di studio nella vicina università di Erlangen, dove si trattenne tra il novembre del 1837 e l’estate del 1838, prima di ripartire alla volta di Parigi.

Quello di Morelli con la Germania fu dunque un rapporto che si delineò molto presto nel segno dell’analisi scientifica comparata. Divenuto assistente di Döllinger, il futuro Lermolieff si preoccupò sì di indagare pertinenze anatomiche e

²⁷ Questo è l’epiteto affatto calzante che Gino Capponi, amico stretto di Morelli durante gli anni che ne seguirono il rientro in Italia, attribuì al *connoisseur*, cfr. G. Frizzoni, *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli*, cit., n. ed. in M 1991, p. 345.

²⁸ *Ivi*, p. 340.

²⁹ [J. Morell], *De regione inguinali. Dissertatio anatomica. Auctore Joanne Morell, medicinae et chirurgiae doctore*, J. Rösl, München 1837. Una copia della tesi è conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, l’altra presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

osteologiche, ma non mancò di educare il proprio occhio a riconoscere le analogie esistenti fra le scienze naturali e le arti visive.³⁰ Non è questa la sede per ripercorrere le tappe della formazione scientifica di Morelli, per altro già esaustivamente descritte da Jaynie Anderson,³¹ né per soffermarsi troppo sulle letture soltanto scientifiche del giovane ricercatore.³² Ciò che invece merita un approfondimento sono quelle “tracce vive e durature sull’animo impressionabile e sul versatile spirito di lui” che Gustavo Frizzoni ricorda a pochi anni dalla morte dell’amico, e che vanno anzitutto rintracciate nell’ambiente culturale e letterario tedesco.

³⁰ Nel suo saggio *Giovanni Morelli et sa definition de la “scienza dell’arte”*, cit., pp. 51-52, Jaynie Anderson sottolinea l’interesse dimostrato da Döllinger per le teorie delle arti visive, ricordando a tal proposito la pubblicazione del suo corso *Die Baukunst und ihre Bedeutung im Staate erläutert durch die Naturkunde* (L’architettura e il suo significato spiegato alla luce delle scienze naturali, 1833) e la conferenza tenuta qualche anno prima a Würzburg, *Über den Werth und Bedeutung der vergleichende Anatomie* (Sul valore e il significato dell’anatomia comparata, 1814).

³¹ J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa definition de la “scienza dell’arte”*, cit., pp. 49-52.

³² Fra i testi scientifici che componevano la biblioteca di Morelli siano qui ricordati: G. Cuvier, *Das Thierreich geordnet nach seiner Organisation. Als Grundlage der Naturgeschichte der Thiere und Einleitung in die vergleichende Anatomie (Le Règne animal distribué d’après son organisation, pour servir de base à l’histoire naturelle des animaux et d’introduction à l’anatomie comparée*, 1817), Leipzig 1834; Id., *Vorlesungen über vergleichende Anatomie (Leçons d’anatomie comparée*, 1800-1805), Leipzig 1809; P. de Candolle, *Regni vegetabilis Sistema Naturale sive ordines, genera et species plantarum secundum methodi naturalis normas digestarum et descriptarum*, Paris 1818; J. Müller, *Archiv für Anatomie, Physiologie und Wissenschaftliche Medicin in Verbindung mit mehreren Gelehrten*, Berlin 1834; G. Valentin, *Repertorium für Anatomie und Physiologie*, Berlin 1837; F. Hildebrandt, *Handbuch der Anatomie der Menschen*, 4. voll., Braunschweig 1830. Tutti i volumi qui citati sono conservati nell’archivio della famiglia Zavaritt di Bergamo, e sono stati identificati da Jaynie Anderson (cfr. *Giovanni Morelli et sa definition de la “scienza dell’arte”*, cit., p. 51) sulla scorta di un acquarello che ritrae il giovane Morelli nel suo studio di Monaco (artista bavarese, XIX secolo, *Ritratto di Giovanni Morelli nel suo studio all’Università di Monaco*, acquerello, ca. 1835, 21 x 30 cm, Bergamo, collezione Willi Zavaritt, fig. 2). A questa lista vanno poi aggiunti: C.G. Carus, *Lerhbuch der Zootomie*, Leipzig 1818, e G. Combe, *System der Phrenologie*, Braunschweig 1833, entrambi conservati nel lascito Morelli presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo. Per una descrizione più dettagliata dei lasciti librari di Morelli a Bergamo e Brera cfr. F. Buonincontri, *Il fondo Morelli nella Biblioteca civica di Bergamo* e G. Agosti, M. L. Negri, C. Solza, *Il fondo Morelli nella biblioteca dell’Accademia di Brera*, in M. Panzeri, G.O. Bravi, op. cit., rispettivamente alle pp. 63-114 e 115-204.

1.1 Goethe, Lavater, Carus: il metodo morelliano tra morfologia e fisiognomica

Esiste una relazione strettissima tra anatomia comparata e studio del dettaglio a fini attributivi. Giovanni Morelli utilizzò i principi della comparazione morfologica per giustificare le sue teorie in campo storico-artistico grazie all'applicazione di un metodo basato sull'osservazione e sul raffronto del particolare. Per poter comprendere le radici di tale procedere, occorre ricordare che nell'Ottocento la tecnica della dissezione anatomica, frammentando i corpi per sottoporli a un'analisi formale, era stata elevata a metodo privilegiato degli studi di morfologia sia animale sia vegetale.³³ Nel suo saggio scientifico *Ideen über organische Bildung 1806-1807* (Pensieri sulla forma organica), J.W. von Goethe (1749-1832) scriveva:

Wenn wir Naturgegenstände, besonders aber die lebendigen, dergestalt gewahr werden, dass wir uns eine Einsicht in den Zusammenhang ihres Wesens und Wirkens zu verschaffen wünschen, so glauben wir zu einer solchen Kenntnis am besten durch Trennung der Teile gelangen zu können; wie denn auch wirklich dieser Weg uns sehr weit zu führen geeignet ist. Was Chemie und Anatomie zur Ein- und Übersicht der Natur beigetragen haben, dürfen wir nur mit wenig Worten den Freunden des Wissens ins Gedächtnis zurückrufen.³⁴

Tale osservazione poteva dirsi applicabile anche all'opera d'arte, a sua volta sottoposta alle leggi naturali. Gli studi di botanica avevano dischiuso a Goethe le relazioni strutturali esistenti tra l'universo scientifico e quello artistico, aprendo così nuove frontiere per lo studio di questi campi e per la definizione teorica di un sistema

³³ Basti qui ricordare la teoria della correlazione delle parti di Cuvier, secondo cui era possibile dedurre la forma complessiva di un animale a partire da un frammento fossile superstite. Allo stesso ambito è riconducibile anche l'interesse darwiniano per i caratteri secondari e la loro importanza ai fini della classificazione delle specie.

³⁴ J.W. Goethe, *Ideen über organische Bildung 1806-1807*, in Id., *Schriften zur Morphologie*, a cura di D. Kuhn, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, p. 391, [«Osservando le cose naturali, ma soprattutto gli esseri viventi, col desiderio di penetrare nell'insieme organicamente collegato del loro esistere e del loro agire, noi crediamo di riuscirvi meglio scomponendoli in parti; e, certo, questo procedimento ci permette di fare molta strada. Basta un cenno per ricordare agli amici del sapere tutto ciò che dobbiamo alla chimica e all'anatomia umana per la comprensione e la visione generale della natura.», J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti della natura*, a cura di S. Zecchi, trad. it. di B. Groff, B. Maffi e S. Zecchi, Ugo Guanda Editore, Parma 1983, p. 42].

capace di riassumere le leggi inerenti a entrambi. È facile intuire come Morelli, lettore appassionato di Goethe qual era,³⁵ non dovesse essere rimasto indifferente all'insegnamento dell'illustre tedesco, con il quale non esitò a identificarsi, condividendo con lui la convinzione dell'unità tra ricerca scientifica ed estetica.

È tuttavia dietro la nozione di *morfologia*³⁶ che si cela anzitutto l'influenza di Goethe per e nell'opera di Lermolieff. Negli appunti di Morelli dalle lezioni introduttive ai principi di anatomia frequentate all'Università di Monaco si legge:

Unter *Morphologie* begreift man die Lehre von d[er] Gestalt. (...) Bey d[en] Pflanzen [ist die *Morphologie*] schlechthin äusserlich. (...) Ich kann bey ihnen Alles nachrechnen. (...) [S]o ist immer der Unterschied [zwischen Thieren und Pflanzen] der, dass die Pflanzen mir ihre ganze Geschichte auseinanderlegen, sich aufthun – das Thier aber zergliedert werden muss, um seine hist[orische] Morph[ologie] kennen zu lernen. Hier geht also die Geschichte des Gestaltgebens innerlich vor sich.³⁷

Morelli sembra dunque privilegiare la morfologia delle piante, ovvero uno studio concentrato a esaminare caratteristiche manifeste, e quindi più estetiche che strutturali. Poche righe più avanti egli aggiunge:

Man kann nie eine *Morphologie* irgend eines Gegenstandes sich denken, ohne vergleichend. Sobald ich mehrere Gestalten des Naturreichs vor mir habe, so wird die

³⁵ L'edizione completa delle opere di Goethe edita da J.F. Cotta faceva parte della biblioteca privata del giovane studente universitario, oggi raccolta nella collezione Willi Zavaritt a Bergamo (cfr. J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa definition de la "scienza dell'arte"*, cit., p. 51).

³⁶ Il termine «morfologia» appare per la prima volta nel diario di Goethe, in un'annotazione del 17 settembre 1796, come pure nel suo carteggio con Schiller del 19 novembre dello stesso anno, affermandosi ufficialmente soltanto nel 1817 (cfr. il commento di S. Zecchi in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 24).

³⁷ G. Morelli, *Appunti di Morelli dalle lezioni introduttive ai principi di anatomia*, in R. Pau, *Le origini scientifiche del metodo morelliano*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, *op. cit.*, II, pp. 317-319, p. 317, *Appendice 2*, corsivo nel testo originale, [«Col termine morfologia si intende lo studio della forma. (...) Nelle piante la morfologia è semplicemente esterna. (...) Posso ripetutamente esaminare ogni loro parte. (...) La differenza [fra gli animali e le piante] è sempre che le piante mi raccontano tutta la loro storia apertamente, gli animali invece devono essere dissezionati per poter acquisire conoscenze sulla storia della loro morfologia. Qui la storia dello sviluppo della forma è interna.», trad. it. in *ivi*, pp. 305-306].

Morphologie eine vergleichende. (...) Bey aller Vergleichung ist immer ein Mittelpunkt zu suchen, womit ich denn vergleiche, das *Vergleichungsprincip*.³⁸

Non serve qui ricordare che proprio lo studio morfologico dei caratteri esteriori e la loro comparazione rispetto a un dato «principio di paragone» saranno anche le linee guida alla base teorica del suo metodo per l'attribuzione delle opere d'arte. E del resto, le tavole riassuntive con i disegni di mani e orecchie tratti dalle opere dei maggiori artisti del Rinascimento italiano, delle quali egli si servirà per illustrare le proprie teorie nelle prime edizioni dei suoi scritti (figg. 3-5), ricordano molto da vicino i suoi calchi osteologici presi da George Cuvier (1769-1832) e J.B. von Spix (1781-1826).³⁹ Morelli mette dunque la morfologia al servizio dell'arte. Così come aveva fatto Goethe che, consapevole dell'autonomia scientifica della morfologia, ne sottolineava la funzione di sostegno esercitata nei confronti delle altre scienze e dell'arte:

Man findet daher in dem Gange der Kunst, des Wissens und der Wissenschaft mehrere Versuche, eine Lehre zu gründen und auszubilden, welche wir die Morphologie nennen möchten.⁴⁰

Ma l'interesse per la forma esterna non è che riflesso dell'attenzione per quell'interiorità magmatica che costituisce l'altra faccia della medaglia e che sta alla base della distinzione tra *Gestalt* e *Bildung*, tra la forma statica e la manifestazione dei meccanismi che ne regolano il divenire:

Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort *Gestalt*. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, dass ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.

³⁸ *Ivi*, pp. 317-318, corsivo nel testo originale, [«Non è mai possibile immaginarsi la *morfologia* di un qualsiasi oggetto senza fare dei paragoni. La *morfologia* si trasforma in comparativa non appena ho davanti a me più oggetti del regno naturale (...). Per ogni paragone bisogna sempre cercare un centro rispetto al quale paragonare, il *principio di paragone*.», laddove non altrimenti indicato, la trad. it. è sempre da ritenersi a cura di chi scrive].

³⁹ Cfr. J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa definition de la "scienza dell'arte"*, cit., p. 52.

⁴⁰ J.W. Goethe, *Ideen über organische Bildung 1806-1807*, cit., p. 391, [«Di conseguenza, nel divenire dell'arte, del conoscere e della scienza s'incontrano ripetuti tentativi di fondare e svolgere una dottrina che a noi piace chiamare *Morfologia*.», trad. it. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 43].

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, dass nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern dass vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt.⁴¹

Goethe definisce la morfologia come una scienza in grado di rivelare il significato profondo della *Bildung* organica, ovvero della forma in quanto manifestazione dell'attività interiore dell'essere vivente. Ritroviamo la stessa attenzione per il divenire della forma nelle seguenti parole di Morelli:

Das Axiom, dass jedes Gewordene nur durch sein Werden erkannt werden kann, findet auch auf die Kunstwissenschaft seine volle Anwendung. Wer einem Maler z.B. nicht in seiner Entwicklung, in seinen Jugendwerken nachgegangen ist, der bilde sich ja nicht ein, das Wesen desselben erfasst zu haben.⁴²

La *Experimentalmethode* morelliana non intendeva affatto fermarsi al dato formale, sebbene sia proprio questo uno dei capi d'accusa più frequentemente sollevati contro il critico.⁴³ Richard Wollheim, abbandonando per un attimo la sua

⁴¹ J.W. Goethe, *Ideen über organische Bildung 1806-1807, cit.*, p. 392, [«Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma; termine nel quale si astrae da ciò ch'è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è già prodotto, sia ciò che sta producendosi.», trad. it in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante, cit.*, p. 43].

⁴² M 1891, p. 207, nota 1, [«L'assioma secondo il quale ogni cosa divenuta non può riconoscersi che attraverso il proprio divenire trova piena applicazione anche nella scienza dell'arte. Chi per esempio non ha seguito un pittore nel suo sviluppo, nelle sue opere giovanili, non s'immagini di averne compreso l'essenza.», M 2008, p. 35, nota a].

⁴³ Si veda il già citato articolo apparso su "The Fortnightly Review", dove W. von Bode denigrava il metodo di Morelli tacciandolo di vuoto formalismo: «An altogether strange epidemic is raging among us now, such as could only find a home in Germany – the Lermolieff mania I will call it (...) This Swiss physician, who was educated in Germany and of late took his seat in the Senate at Rome, has strung into a theory his experiences as an old and lucky hand at collecting, and this theory is to make every believer in it infallible in recognizing an Old Master. As a surgeon he had his attention directed in the form oft he human body, and especially of ist extremities, and when thus engaged he thought he discovered that every great artist even in painting portraits, made use of his own extremities as models

provocatoria verifica del metodo morelliano in quanto strumento scientifico di analisi, individua l'aspetto più originale del lavoro critico di Morelli proprio nella compenetrazione di forma e contenuto, condizione *sine qua non* per comprendere il carattere dell'artista.⁴⁴ Alla base del metodo di osservazione teorizzato da Morelli non troviamo perciò soltanto un vuoto formalismo – che farebbe pensare a una sua filiazione diretta dal positivismo ottocentesco – semmai la consapevolezza di una stretta relazione tra forma e spirito, anzi perfino di una loro dipendenza reciproca:

(...) bei solchen Studien [muss man] zuerst und vor allem durch die Form in den Geist dringen [...], um sodann von diesem zurück zur wahren Erkenntniss der Form selbst zu gelangen.⁴⁵

Morelli non parlò mai esplicitamente di una “morfologia dell'arte”,⁴⁶ ma questo nulla toglie all'ispirazione idealistica del suo lavoro. Il rapporto tra corpo e spirito, che era già stato una delle componenti fondamentali della fisiognomica di J.K Lavater (1741-1801), non fa che stimolare l'esercizio comparativo del morfologo, che orienta così la propria attenzione verso quei dettagli minimi della visione altrimenti trascurati.

fort he subject in hand.», W. von Bode, *The Berlin Renaissance Museum*, cit., pp. 506 sgg., [«Un'epidemia davvero insolita, come soltanto in Germania può diffondersi, imperversa fra noi – voglio chiamarla la Lermolieff-mania. (...) Questo medico svizzero, che ha studiato in Germania e al momento siede nel Senato, ha elaborato in una teoria le sue esperienze di vecchio e illustre collezionista d'arte. Questa teoria dovrebbe consentire a chiunque vi creda di riconoscere i maestri antichi senza errore. In quanto medico la sua attenzione era rivolta alle forme del corpo umano, specialmente alle estremità; egli credeva di aver scoperto che ciascun grande artista, anche se impegnato a dipingere un ritratto, prendeva a modello le proprie estremità.»].

⁴⁴ R. Wollheim, *op. cit.*, pp.199-200.

⁴⁵ M 1890, p. 93, [«(...) in tali studii prima di tutto si deve penetrare nello spirito attraverso la forma per ritornare poi dallo spirito alla vera conoscenza della forma.», M 1991, p. 86].

⁴⁶ Nel suo saggio, Richard Pau ricorda che fu lo stesso Morelli a descrivere il proprio metodo «indicandolo come “morfologia dell'arte” e sottolineando che esso consisteva nella “comprensione delle forme esteriori dell'arte”.» Tuttavia, lo studioso precisa in una nota al testo che questa interpretazione non sarebbe altro che una rilettura della traduttrice inglese di Morelli, la storica dell'arte Constance Jocelyn Ffoulkes: «Nell'edizione inglese (Londra, 1892) la frase “arte in quanto è forma” (M [18]97, p. 15) fu tradotta “morfologia dell'arte”.», R. Pau, *op. cit.*, p. 304, e nota 13 p. 312).

Se nella sua *Aufgabe der Morphologie* (Funzione della morfologia, 1798) Goethe aveva evidenziato il legame tra fisiognomica, morfologia e semiotica,⁴⁷ tutte scienze che sfruttando l'osservazione comparata mirano a definire il rapporto tra la parte e il tutto – quell'*ex ungui leonem* (dall'unghia conoscere il leone)⁴⁸ ben noto al poeta e che sarà altresì il motto, auto-ironico se vogliamo, del *connoisseur* –⁴⁹ Morelli si dimostra non soltanto morfologo, bensì anche fisionomo.

Un'analisi approfondita della fisiognomica morelliana è già stata formulata da Maurizio Giuffredi nel quadro di un percorso di più ampio respiro, volto anche a mettere in luce le corrispondenze fra arte e psicologia tra il XVIII e il XIX secolo.⁵⁰ A tal proposito però è qui d'obbligo una precisazione. Se è vero che in molte pagine di Lermolieff si riscontrano allusioni alla fisiognomica – a quella corrispondenza fra esterno e interno, forma e spirito, aspetto e morale che si è rivelata essere anche uno dei tratti fondamentali della *Naturphilosophie* (filosofia della natura) di Goethe –, pare che l'anello di congiunzione tra Morelli e il fisiognomo svizzero fosse ancora una volta Goethe, il quale prima di dedicarsi agli studi di morfologia aveva disegnato

⁴⁷ Cfr. M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, Clueb, Bologna 2001, p. 160.

⁴⁸ La prima formulazione di questo proverbio si deve a Camillo Baldi (*Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*, Carpi 1622), uno scrittore bolognese che nel XVII secolo redasse uno dei primi testi di grafologia nel tentativo di individuare nella scrittura i riflessi del carattere dello scrivente (cfr. C. Ginzburg, *op. cit.*, 2000, pp. 116-117). La citazione fu poi ripresa anche da Goethe in una delle sue conversazioni con Eckermann (17 febbraio 1829) per riaffermare il principio morfologico alla base della sua filosofia della natura (cfr. J. Spector, *op. cit.*, p. 88).

⁴⁹ Morelli utilizza ben due volte questa locuzione, apponendola sia in apertura alla parodia *Balvi magnus* (cfr. paragrafo 1.3) – dove la precisa con la traduzione tedesca «(...) d.h. aus dem Schneckenhause die Schnecke» («cioè dal guscio della chiocciola, la chiocciola») – sia citandola nel suo *Die Galerie zu Berlin*: «Wenn es war ist, was die Zoologen behaupten, dass man *ex ungue leonem* zu erkennen vermag, so bitte ich meinen verehrlichen Gegner, die von ihm mit grossem Unrecht so sehr verachteten Nägel an dem Fusse der heiligen Lucia sich anschauen zu wollen.», M 1893, p. 41, [«Se è vero, come sostengono gli zoologi, che si può riconoscere *ex ungue leonem*, allora prego il mio celebre oppositore di voler osservare le unghie del piede della santa Lucia, a gran torto così disprezzate.»].

⁵⁰ Cfr. M. Giuffredi, *op. cit.*, pp. 165-184.

svariati crani d'animali per i *Physiognomische Fragmente* (Frammenti di Fisiognomica, 1775-1778) di Lavater. È proprio l'approccio morfologico che distingue infatti l'attenzione fisiognomica di Morelli rispetto a quella di Lavater: una rivoluzione scientifica che a partire dal secondo decennio del XIX secolo attribuì nuovo valore alle relazioni tra forma e sviluppo dell'organismo.⁵¹

In questa costellazione si iscrive il nome di Carl Gustav Carus (1789-1869). L'autore del *Lehrbuch der Zootomie* (Manuale di zootomia, 1818),⁵² condivideva con Morelli una formazione prettamente medica, alla quale aveva successivamente accostato un interesse pratico per la pittura che, abbinato al suo profondo idealismo, lo inserisce a pieno titolo nella cerchia dei romantici. Amico intimo di Goethe,⁵³ nella sua *Symbolik der menschlichen Gestalt* (Simbologia della forma umana, 1858)⁵⁴ Carus rielabora la lezione di Lavater sostituendo alla visionarietà quasi magica del filosofo svizzero la validità di un metodo scientifico. Ricordando un commento di Goethe, che ritraeva Lavater come un «veggente» dallo «spirito imponente», egli dichiara la superfluità di simili stratagemmi nel segno della scienza:

(...) sie [n.d.A., die Wissenschaft] muss ausgehen von dem, was Entwicklungsgeschichte, Morphologie und Physiologie über Bedeutung jeglicher einzelner Bildung des Menschen darzulegen wirklich im Stande sind, sie muss

⁵¹ Pare che nessuno degli scritti programmatici della fisiognomica di Lavater facesse parte della biblioteca morelliana. Purtroppo chi scrive non ha avuto modo di esaminare di persona la piccola raccolta privata di testi ancora gelosamente custodita dagli eredi del *connoisseur*, gli Zavaritt di Bergamo. Tuttavia, dal momento che nemmeno Jaynie Anderson, alla quale è stato ripetutamente consentito l'accesso in archivio, non ha mai menzionato alcun testo di Lavater tra le letture morelliane, si crede qui di poterne escludere la presenza con una certa sicurezza. Nondimeno, Morelli doveva aver letto i *Physiognomysche Fragmente*, giacché costruisce parte del saggio *Das miasma Diabolicum* proprio parodiando le teorie lavateriane (cfr. paragrafo 1.4).

⁵² Come anticipato, una copia del manuale si conserva oggi nel lascito Morelli presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo. Mancano tuttavia le 20 tavole che completavano la pubblicazione, incise in rame a partire da disegni realizzati da Carus e per molti aspetti simili a quelle già discusse di Cuvier, Spix e dello stesso Morelli.

⁵³ Cfr. S. Grosche, *“Zarten Seelen ist gar viel gegönnt”: Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001.

⁵⁴ C.G. Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt*, Leipzig 1858, ristampa fotomeccanica Georg Olms AG, Hildesheim 1997.

vergleichen und messen, welche Seite der Organisation mehr, welche weniger hervorgehoben ist, und wird Schlüsse daraus ziehen, welche indem sie sich einem jeden klar darlegen lassen, zwar weniger das Vergnügen des Errathens, dafür aber die Befriedigung der Ueberzeugung gewähren.⁵⁵

Emergono in questo passaggio molti dei concetti fondamentali incontrati finora sia nel trattato di morfologia di Goethe, sia negli appunti anatomici di Morelli e, più in generale, negli assunti fondamentali del suo metodo attributivo. Friedrich Arnold, autore della prefazione alla recente riedizione della *Symbolik*, cercando di spiegare la differenza tra simbolica e fisiognomica, descrive come segue il significato intrinseco dell'opera di Carus:

Carus geht in allen seinen Werken von einer Gesamtanschauung aus. Es steht bei ihm, (...), die Idee im Mittelpunkt. Sie aber bleibt nicht in ihrer gleichsam platonischen Überweltlichkeit, sondern verkörpert sich in dem, was er Äther nennt. So findet er in allen Gebieten, die er durchforscht, beides: das Bleibende und Beharrende und das Wechselnde und Vergängliche, in dem sich das Bleibende gewissermaßen abbildet und spiegelt.⁵⁶

Un'opposizione dunque, quella fra «permanente» e «variabile», che non è ardito ricollegare alla distinzione fra *Gestalt* e *Bildung* introdotta da Goethe nei suoi studi di morfologia,⁵⁷ e che si chiarisce nel desiderio di indagare il modo in cui l'idea formativa trovi manifestazione nella costruzione corporea. Come Morelli, anche Carus parte da un'osservazione "medica" della forma umana: entrambi si preoccupano di rintracciare l'idea individuale e plasmante analizzando il corpo in quanto struttura complessa e collezione di dettagli anatomici. L'obiettivo non è

⁵⁵ *Ivi*, p. 6, [«(...) ella [n.d.t., la scienza] deve muovere da ciò che la storia dell'evoluzione, la morfologia e la fisiologia sono davvero in grado di spiegare sul significato di ogni singola creazione dell'uomo, essa deve paragonare e misurare quale aspetto dell'organizzazione è posto maggiormente in risalto e quale meno, traendone delle conclusioni che, di facile esposizione, procurano sì meno piacere di predizione, ma in cambio offrono l'appagamento della certezza.»].

⁵⁶ F. Arnold, *Vorwort zur Neuauflage*, in C.G. Caus, *Symbolik der menschlichen Gestalt*, cit., pp. IX-XVI, p. X, [«In tutte le sue opere Carus muove da un'osservazione generale. Per lui, (...), l'idea è centrale. Essa però non rimane nella sua condizione ultraterrena e, per così dire, platonica, bensì si incarna in ciò che egli chiama etere. In questo modo, egli ritrova in ciascuno dei suoi campi di indagine entrambi: il permanente e persistente, e il variabile e transitorio, nel quale, in un certo senso, si presenta e rispecchia il permanente.»].

⁵⁷ Cfr. p. 19 sgg. di questo paragrafo.

un'analisi meccanica delle parti destinata a un'osservazione meramente caratteriale, bensì una penetrazione nella struttura vitale dell'essere umano, che nello studio storico-artistico di Morelli si traduce in una comprensione delle dinamiche globali alla base del processo creativo dell'artista. Non a caso, Carus fu anche autore delle *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie* (Osservazioni e pensieri dinanzi a una selezione di quadri della Galleria di Dresda, 1867),⁵⁸ un testo sotto certi aspetti anticipatorio di quello che sarà il volume di Lermolieff dedicato alla Gemäldegalerie di Dresda, e questo non soltanto per via dell'oggetto trattato e dello stile piano e scorrevole della prosa. Carus vi descrive alcune delle opere più importanti conservate a Dresda e lo fa prestando un'attenzione particolare per il dettaglio fisiognomico. La scientificità degli argomenti dimostrati appena un decennio prima nella *Symbolik der menschlichen Gestalt* trova così un'applicazione pratica nell'analisi storico-artistica del pittore-*connoisseur*, che questa volta concentra la propria attenzione su alcuni dettagli pittorici. Osservando, per esempio, la forma delle mani, della testa e del naso, Carus cerca di rintracciarvi alcune peculiarità caratteriali dei personaggi di volta in volta ritratti, senza per altro dimenticare di estendere l'analisi anche alla personalità dello stesso artista, confermando così la ben nota relazione fra forma e spirito grazie a un raffronto fisiognomico scientificamente fondato. Certamente l'obiettivo di Carus non è sovrapponibile a quello di Morelli, per il quale l'osservazione degli stessi "frammenti" anatomici ha come scopo la determinazione della paternità dell'opera. Nondimeno, entrambi si cimentano nell'applicazione storico-artistica di una disciplina nata in un campo più strettamente scientifico, tanto che nelle *Betrachtungen* Carus menziona esplicitamente il proprio testo di fisiognomica, dedicandogli perfino un capitolo concepito come una raccolta di frammenti: *Symbolische Rhapsodien. Fragmente zur Symbolik der menschlicher Gestalt* (Rapsodie simboliche. Frammenti sulla Simbologia della forma umana).⁵⁹ Così facendo, Carus crea per Morelli un precedente davvero ineludibile, intriso di quella

⁵⁸ C.G. Carus, *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie*, königl. Hofbuchhaltung Hermann Burdach, Dresden 1867.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 59-73.

collaborazione fra scienza e critica d'arte che nel corso di questo lavoro si avrà ripetutamente modo di riconoscere quale *Leitmotiv* del Romanticismo tedesco.

A questo punto è d'obbligo ricordare anche un altro testo di Carus, il primo a essere stato pubblicato fra quelli appena descritti: *Über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand in verschiedenen Personen*⁶⁰ (Sulla ragione e sul significato delle diverse forme della mano nelle persone, 1846) (fig. 6). Il saggio sembra essere così intrinsecamente legato a quelli che saranno i successivi sviluppi della *Experimentalmethode* morelliana che sarebbe impossibile anche soltanto dubitare del fatto che Morelli possa averlo letto.⁶¹ Illustrato dal professore Julius Hübner (1806-1872), futuro direttore della Gemäldegalerie di Dresda, nonché autore di quei cataloghi della collezione che Morelli avrebbe completamente messo in discussione nella sua feroce revisione attributiva,⁶² fin dalle prime battute l'articolo di Carus definisce la "chiroscopia" un contributo scientifico fondamentale sia per la *Menschenkenntniss* (conoscenza delle persone), sia per le belle arti:⁶³

Je schärfer treffliche Künstler individualisiert haben in ihren Darstellungen, desto mehr haben sie die Verschiedenheit der Hände herausgehoben, und wer irgend Gelegenheit gehabt, das ausserordentliche Werk Tizian's – den Christus mit dem Zinsgroschen – auf der Dresdner Galerie zu betrachten, dem darf nicht entgangen seyn die tiefsinnige Charakteristik, welche ein solcher Künstler in dem Gegensatze der Hände des Christus und des Zöllners aussprechen konnte (...)⁶⁴

La rappresentazione della mano nell'arte si trasforma così nel mezzo privilegiato attraverso il quale manifestare il carattere dell'effigiato – e quindi anche la sensibilità

⁶⁰ C.G. Carus, *Über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand in verschiedenen Personen* (1846), Verlag von Martin Breslauer, Berlin 1927.

⁶¹ Questa è anche l'opinione di R. Kultzen, *Giovanni Morelli als Briefpartner von Otto Mündler*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. 52, n. 3. (1989), pp. 373-401, p. 376.

⁶² Per un approfondimento sulla figura di Julius Hübner cfr. M 2008, *Appendice*, nota 1, p. 1, e anche il paragrafo 2.2, p. 107 sgg. di questo saggio.

⁶³ Cfr. C.G. Carus, *Über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand*, cit., p. VI.

⁶⁴ *Ivi*, p. 1, [«Quanto più artisti eccellenti hanno saputo cogliere con acume l'aspetto individuale nelle loro rappresentazioni, tanto più essi hanno messo in risalto la peculiarità delle mani, e a chi abbia avuto l'opportunità di ammirare la straordinaria opera di Tiziano esposta nella Gemäldegalerie di Dresda – il *Cristo del tributo* – non deve essere sfuggita la descrizione meditata che un tale artista ha saputo esprimere nel contrasto fra le mani di Cristo e del gabelliere (...)].

dell'artista autore dell'opera –, secondo quella medesima relazione fra parte e tutto che sia Carus sia Morelli ereditarono non soltanto dagli studi anatomici di Cuvier, bensì, e si avrà modo di vederlo più approfonditamente nella seconda parte di questo lavoro, dal Romanticismo tedesco.⁶⁵

Una linea sottile unisce fra loro gli scritti fisiognomici di Carus, gli studi di scienze naturali di Goethe e i libri di Lermolieff, vero e proprio *trait d'union* fra arte e scienza. Nella *Symbolik der menschlichen Gestalt* Carus scrive:

Dabei hat man jedoch wohl zu bemerken, dass auch eine solche *wissenschaftliche Symbolik* (...) in ihrer Anwendung nie eines gewissen richtig vermittelnden Gefühls, eines feinern Takts, welcher selbst angeboren sein muss, ermangeln kann, kurz dass sie, wie viele Wissenschaften, in ihrer Anwendung zugleich gewissermassen zur Kunst werden müsse.⁶⁶

Il rapporto fra scienza e arte si colloca così lungo il confine che separa *Wissen* e *Können*, conoscenza teorica e capacità pratica: l'applicazione metodologica del sapere si combina a una vocazione particolare che sola può garantire la giustezza della ricerca. La “scienza dell'arte” di Morelli fa tesoro di questi insegnamenti e ammette, come i suoi modelli, il punto debole del sistema: per essere applicato correttamente qualunque metodo scientifico richiede una speciale predisposizione e una spiccata sensibilità individuale.⁶⁷ Non soltanto l'arte si fa scienza, ma la scienza si costruisce in quanto arte. Le accuse più pesanti contro la *Experimentalmethode*

⁶⁵ A proposito della corrispondenza fra uno e tutto Carus osserva: «(...) ein jeder Organismus, jedes organische Ganze, [hat] die Eigenschaft, dass alle Theile die genaueste, so nur eben hier vorkommende Beziehung auf einander und zum Ganzen haben, und dass eben darum eigentlich allemal ein Theil – zumal ein irgend grösserer und wichtigerer – ein bestimmtes Symbol, ein entschiedenes Zeichen des Ganzen darbieten wird.», *ivi*, p. 3, [«(...) ciascun organismo, ciascun tutto organico è caratterizzato dal fatto che ogni parte si rapporta alle altre e con il tutto secondo la più precisa e peculiare delle relazioni, e che senz'altro, proprio per questo, una parte – specialmente una più grande e più importante – offrirà un simbolo preciso del tutto, un suo segno decisivo.»].

⁶⁶ C.G. Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt*, *cit.*, p. 6, [«Va tuttavia osservato che anche a una simile *simbolica scientifica* (...) non deve mai mancare una certa sensibilità comunicativa nell'applicazione, un tatto raffinato che deve essere innato, in breve, come molte scienze, anch'essa va allo stesso tempo applicata in qualche misura come un'arte.»].

⁶⁷ Si vedano a tal proposito le citazioni riportate alla nota 179, pp. 80-81 del presente saggio.

introdotta da Lermolieff nascono proprio dall'incomprensione di questo fondamentale passaggio.

1.2 Schelling: dalla filosofia della natura alla filosofia dell'arte

Fu forse Ignatius Döllinger, sulla scia del proprio personale interesse per la filosofia della natura e per le applicazioni delle idee di Friedrich W.J. Schelling (1775-1854) alla fisiologia e all'embriologia,⁶⁸ ad accendere la curiosità di Morelli per gli scritti del filosofo romantico. Membro eminente dell'Accademia delle Scienze di Monaco, nel 1808 Schelling fu nominato segretario generale dell'Accademia delle Arti figurative e, conquistatosi i favori del re di Baviera, dal 1827 ottenne una cattedra alla Ludwig Maximilian Universität, nonché la nomina a presidente dell'Accademia delle Scienze. Pare che le sue lezioni fossero così affollate che, per conquistarsi un posto a sedere in aula, gli studenti si vedessero costretti a seguire anche i corsi di Lorenz Oken (1779-1851) – parimenti filosofo della natura di impostazione goethiana – che precedevano immediatamente.⁶⁹ Sembra dunque più che probabile che lo stesso Morelli frequentasse i seminari dei due professori, tanto che si è già sottolineato il suo fermo interesse per la relazione tra forma e spirito, vero e proprio caposaldo della *Naturphilosophie*. Alla base del pensiero di Schelling, senz'altro il rappresentante principale di questa corrente filosofica, idealmente riassunta nel suo *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Idee per una Filosofia della Natura, 1797), erano studi di matematica e medicina, che gli anni del suo primo professorato a Jena avevano stemperato nel segno di un nuovo interesse per gli studi naturalistici di Goethe e l'idealismo trascendentale di J.G. Fichte (1762-1814). Certo è che Morelli doveva essere rimasto molto colpito dalla personalità e dalle teorie di Schelling se, a oltre un decennio dal suo rientro in Italia, si preoccupò di divulgarne le idee e, rivelandosi anche un esperto traduttore, ne volse in italiano il testo intitolato *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (Sul rapporto tra le

⁶⁸ In particolare si veda I. Döllinger, *Grundriss der Naturlehre des menschlichen Organismus*, Bamberg-Würzburg 1805 (cfr. J. Anderson, *National Museums*, cit., p. 384).

⁶⁹ Cfr. R. Pau, *op. cit.*, p. 309.

arti figurative e la natura, 1807).⁷⁰ In realtà, almeno fino ai giorni nostri, a Morelli fu attribuita anche un'altra traduzione schellinghiana, e precisamente *Über Dante in philosophischer Beziehung* (Considerazioni filosofiche sopra Dante, 1803).⁷¹ Sebbene la critica contemporanea ne abbia recentemente individuato in Domenico Mazzone il legittimo autore, il fatto che Morelli sia stato a lungo guardato come il traduttore di ben due testi del filosofo non è soltanto sintomatico della fama di esperto linguista di cui egli godeva in Italia, bensì soprattutto di quella di conoscitore della cultura e della filosofia tedesche.

La *Naturphilosophie* di Schelling, va qui ricordato, era stata accolta con entusiasmo soprattutto dai primi romantici; Friedrich Schlegel (1772-1829) per esempio, affascinato dall'idealismo assoluto insito nelle teorie del filosofo, era certo che «(...) si dovessero integrare idealismo e realismo, soggetto e oggetto, spirito e natura, Fichte e Spinoza, ma che si dovessero rendere entrambi i poli "reciprocamente possibili, necessari e veri".»⁷² Al polo filosofico si contrappone dunque quello artistico-figurativo, ma mentre Schelling finisce con il prediligere il primo, Schlegel fa appello a un'«interazione paritaria tra arte e scienza».⁷³ Una lezione, questa, che ebbe un'eco evidente sulle applicazioni della «scienza dell'arte» morelliana, condizionandone il percorso. Morelli, interessato all'elaborazione di un metodo d'indagine artistica, imbevuto della filosofia naturalistica di Schelling e forte

⁷⁰ *Sopra la relazione tra l'arti e la natura. Discorso tenuto da Schelling nell'academia di Monaco, in occasione del giorno onomastico di s. m. il re Massimiliano di Baviera, tradotto dal tedesco dal dottore G.[iovanni] M.[orelli], in "Lo spettatore industriale", 1845, pp. 285-320, d'ora in poi indicato con la sigla M tr. 1845.*

⁷¹ A lungo Morelli fu ingiustamente ritenuto anche il traduttore di questo testo di Schelling, un merito che fino a oggi egli si è visto tributare perfino dalla sua biografa, Jaynie Anderson (cfr. J. Anderson, *'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum'. Giovanni Morellis erste pseudonyme Veröffentlichungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991, p. 21). Per una sintesi degli studi critici che hanno portato a individuare in Domenico Mazzone il legittimo autore della traduzione da Schelling si veda G.F. Frigo, G. Vellucci, *Unità o dualità della Commedia. Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*, Leo. S. Olschki Editore, Firenze 1994, nota. 35 p. 17.

⁷² E. Behler, *Romanticismo. A.W. e F. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck (Frühromantik, 1992)*, trad. it. di I. Perin Bianchi, La Nuova Italia, Scandicci (Fi) 1997, p. 50.

⁷³ *Ibidem.*

dell'analisi morfologica di Goethe, non poteva non assorbire anche il riflesso del dibattito critico primo-romantico che si svolgeva proprio attorno a queste figure. Un magma concettuale che, lo si vedrà anche in seguito, si fa plasmante e condiziona le letture e le scelte del *connoisseur* bergamasco. In bilico fra un procedere che si proclama scientifico-normativo, e una sua applicazione individualizzante e qualitativa, Morelli ripropone lo stesso modello epistemologico che era già stato di Goethe e Schelling. Ed è proprio a proposito di quest'ultimo che egli osserva:

Schelling non è l'arido pensatore, come erano Kant e Hegel, ma egli è filosofo e poeta, e a mio parere quello tra i moderni che meglio di tutti i grandi uomini può essere paragonato a Platone.⁷⁴

Su queste stesse orme Morelli volgerà al servizio della critica d'arte competenze acquisite in campo sia scientifico sia umanistico, inventandosi di volta in volta medico, scienziato, poeta e conoscitore d'arte. La comunione romantica fra poesia e filosofia – o scienza –, e l'imprescindibilità del modello platonico si configurano così come le linee guida della futura *connoisseurship* morelliana. Letta in controluce, la scrittura di Morelli rivela una stratificazione di modelli rispetto ai quali essa definisce se stessa e il proprio procedere conoscitivo. Si vedrà in più occasioni come questo palinsesto agisca su due fronti: il Romanticismo è guardato da Morelli sia come *exemplum* a cui ispirarsi, sia come momento teorico che, sebbene superato e antitetivamente riassorbito nella novità del proprio metodo, si fissa ineludibilmente quale termine di paragone e confronto propositivo.

1.2.1 Sul rapporto tra le arti figurative e la natura

È però soprattutto con la traduzione de *Sul rapporto tra le arti figurative e la natura* che si palesa il sostrato culturale alla base delle teorie artistiche morelliane. Il discorso di Schelling – pronunciato all'Accademia delle Scienze di Monaco il 12 ottobre 1807 in occasione dell'onomastico di re Ludwig di Baviera – rivela fin dalle prime battute il suo obiettivo: «(...) das Kunstwerk überhaupt seinem Wesen nach zu

⁷⁴ M tr. 1845, p. 287.

enthüllen und vor dem geistigen Auge gleichsam entstehen zu lassen.»⁷⁵ Secondo il filosofo le arti figurative – plastica, pittura e musica – sono tali in quanto manifestazione reale dello spirito che, insieme alla natura, costituisce uno dei due aspetti dell’Assoluto. Schelling, caratterizzando l’anima in quanto forza universale e agente primario della creazione artistica, elabora un sistema filosofico della natura che gli consente, da un lato, di penetrarne l’essenza, dall’altro, di comprendere le arti figurative, costruite anch’esse sulle stesse corrispondenze proprio in quanto manifestazione dello spirito dell’Assoluto. Ritroviamo dunque *in nuce* quel rapporto puntuale fra la struttura interna delle cose e la loro rappresentazione reale e finita già emerso parlando degli studi morfologici di Morelli. Un programma che sembra anticipare in chiave filosofica la *querelle* morelliana sulla paternità delle opere d’arte: anche la *Experimentalmethode* si preoccupa di scoprire la genesi di un dipinto sottoponendo all’occhio sensibile e attento del *connoisseur* i residui manifesti di un’identità artistica altrimenti nascosta.

Nel proprio discorso, Schelling continua dichiarando che il soffio rivoluzionario apportato dalle teorie di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nulla aveva cambiato nel modo di considerare l’arte e i suoi compiti. Il teorico del Neoclassicismo restituì sì il respiro vitale all’arte, ma la sua idea di bellezza non fece che spostare l’oggetto dell’imitazione artistica dalla vuota esteriorità delle forme naturali a quella dell’antichità classica: la teoria si era così trasferita da un estremo all’altro, senza raggiungere quel “centro vitale” fra spirito e natura che soltanto uno studio *naturphilosophisch* era ormai capace di schiudere. Ben lungi dal volere infangare la memoria di Winckelmann, Schelling si dilunga a questo punto in un elogio dei meriti della sua dottrina. Ed è proprio in glossa a questo passaggio del testo di Schelling che Morelli si rivela più che un semplice traduttore e chiosatore. Egli fa un passo avanti rispetto al filosofo e riconosce il limite delle teorie estetiche di Winckelmann nel tempo e nella cultura che le avevano generate:

⁷⁵ F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, in, Id., *Texte zur Philosophie der Kunst*, Philipp Reclam, Stuttgart 1998, pp. 53-95, p. 53, [«(...) di svelare innanzitutto l’opera d’arte secondo la sua essenza e di ricercarne l’origine mostrandola all’occhio dello spirito.», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, Aesthetica edizioni, Palermo 1989, p. 43].

Dubitiamo che uno scrittore possa occasionare una direzione dell'arti belle. Un artista d'ingegno non comune potrà bensì coll'esempio condurre i suoi contemporanei sopra una via erronea; ma, siccome l'uomo è figlio del tempo e del suolo in cui nasce e vive, le idee anche degl'ingegni i più sublimi porteranno sempre il suggello della loro epoca e del loro paese. Noi dunque crediamo che la falsa direzione dell'arte ai tempi di Winckelmann [sic!] debbiasi attribuire unicamente alle idee generali, che intorno alla bellezza correvano in quei tempi, ne' quali è da porsi l'ultimo stadio della lunga agonia dell'arte cristiana.⁷⁶

Morelli scioglie qui il senso delle parole di Schelling in un'affermazione per lui niente affatto insolita. L'arte, in qualsiasi forma essa si manifesti, svela sempre le tracce della cultura che le ha dato i natali – un assioma fondamentale anche per il metodo di Lermolieff che, studiando le relazioni fra opera, artista, scuola e correnti nazionali, si dichiarerà favorevole a una lettura organicista dello sviluppo artistico:

Leider ist man gewöhnt, die Ausübung der Kunst als etwas Zufälliges, Aeusserliches, als etwas ganz Unabhängiges von dem speciellen Charakter des Volkes, von dem dieselbe ausgeübt wird, zu betrachten und übersieht dabei die organischen Gesetze, nach denen das Leben der Kunst sich entwickelt, zu einem in bestimmten Grenzen sich bewegenden Organismus sich gestaltet. So wittern die Kunstschriftsteller hier vlämische, dort florentinische oder umbrische Einflüsse in Kunstschulen, die doch offenbar, wenn man sie gründlicher studirt, ihren speciellen Localcharakter stets bewahrt haben.⁷⁷

Un argomento evidentemente preso in prestito da Schelling, secondo il quale proprio il medesimo principio organicista interviene a forgiare il confronto tra natura ed essere vivente. Ne consegue che l'imitazione del solo aspetto esteriore – così come era stata predicata da Winckelmann – si configura come improduttiva, anzi perfino controproducente, dal momento che la vera forza creatrice dell'arte risiede nella sua essenza ontologica ed è affatto individuale per ogni opera. L'osservazione della natura, e di riflesso dell'arte, deve mirare a comprendere il principio che le dà

⁷⁶ M tr. 1845, nota 1, p. 294.

⁷⁷ M 1891, p. 169, [«Purtroppo si è soliti considerare l'esercizio dell'arte come qualcosa di accidentale, esteriore, del tutto indipendente dal carattere peculiare del popolo presso il quale viene esercitata, e si trascurano le leggi organiche secondo le quali la vita dell'arte si sviluppa e si trasforma in un organismo che si muove entro determinati confini. E così gli storici dell'arte scorgono qui influenze fiamminghe, là fiorentine o umbre in scuole d'arte che, se le si studia più approfonditamente, dimostrano con evidenza di aver sempre conservato il loro peculiare carattere locale.», M 2008, p. 9].

forma, anima e spirito dell'Assoluto. Alla base di questo processo conoscitivo, sia esso della natura o dell'arte, risiede il legame intrinseco fra spirito e materia, essenza e corporeità, un principio che non è difficile ricondurre alle corrispondenze della *Naturphilosophie* già enunciate da Goethe. L'opera d'arte scopre in trasparenza il percorso creativo che l'ha animata, frutto di un processo evolutivo talora sofferto, ma anche prodotto inconsapevole dello spirito dell'artista. Il legame tra essenza e apparenza si dispiega così soltanto a quei pochi in grado di superare il dato superficiale e di fonderlo a quello spirituale che l'ha ispirato. Schelling si interroga a questo proposito:

Die Kunst stellt also in der bloß oberflächlichen Belebung ihrer Werke in der Tat nur das Nichtseiende als nichtseiend dar. Wie kommt es, dass jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannt Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indes ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die echt wirkliche Welt versetzt?⁷⁸

Ed è proprio Morelli a rispondere alla provocazione del filosofo. Nel testo Schelling chiama in causa «jede[n] einigermaßen gebildete[n] Sinn», riferendosi pertanto in prima istanza a un animo raffinato dall'educazione piuttosto che a una sensibilità innata – un'espressione che Morelli rende in italiano con «tutti quanti abbiano l'animo un *po' culto*». Il commento del traduttore vale in questo caso proprio a precisare e completare le parole di Schelling. Secondo Morelli l'universo artistico può schiudersi appieno soltanto a pochi eletti, che alla formazione intellettuale (l'animo un *po' culto*) accostano anche un particolare genio sensibile. I toni vagamente misogini di Morelli e la sua eterna polemica contro l'erudizione “da biblioteca” tradiscono già la *forma mentis* del futuro *connoisseur*:

Vi sono molti, che hanno l'animo un *po' culto*, ma che nullameno sono al tutto privi del sentimento del bello. La maggior parte delle donne, per esempio, tra le quali ai di nostri pure ve ne sono delle coltissime, preferirà sempre una pittura di qualche celebre

⁷⁸ F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 65, [«L'arte, che anima soltanto superficialmente le sue opere, di fatto rappresenta solo il non-ente come non-esistente. Come mai, ad una sensibilità abbastanza coltivata, le imitazioni della cosiddetta realtà, spinte fino all'illusione, appaiono false in sommo grado, e sembrano fantasmi, mentre un'opera in cui domina il concetto, afferra invece quella stessa sensibilità con la piena forza della verità, trasportandola nel mondo autenticamente reale?», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., pp. 51-52].

accademico del nostro secolo alla “*Scola d’Atene*”, e qualche *bambino piangente o in orazione* de’ nostri Prassiteli alla *Venere di Milo*. Ciò è fuor di dubbio. Mettete persone di questo conio dinanzi a pitture de’ più distinti artisti del quattrocento e vi rideranno in faccia, qualora non abbiano saputo prima che queste pitture passano per belle; mentre che altri più fortunati si beeranno nella vista di sì fatte opere, dove l’idea dell’artista, per lo più ingenua ed affettuosa, predominando sulla forma, li rapisce prima che abbiano tempo di osservare l’imperfezione della forma. Molti però, forse troppo nauseati dall’arte moderna, vanno, come al solito si fa, all’estremo opposto, ed esaltano da veri settari l’arte del trecento e del quattrocento sopra i capolavori de’ più sublimi pittori che nella prima metà del cinquecento fiorirono.⁷⁹

È dunque nell’idea dell’artista, «ingenua ed affettuosa»,⁸⁰ che risiede la fonte della creazione artistica, forza prima e plasmante della materia, non soltanto pittorica. La posizione critica nei confronti dello sterile accademismo ottocentesco e dell’exasperata predilezione per la pittura dei Primitivi, rivela già i caratteri che saranno propri al critico e al collezionista d’arte: l’attenzione per le invenzioni del Quattrocento italiano, certo, ma anche un’innegabile predilezione per i più nobili artisti del Cinquecento, primi fra tutti Raffaello e Giorgio Barbarelli, detto Giorgione (1478-1510). Ma di che cosa ha bisogno l’appassionato d’arte per svelare il caratteristico nascosto sotto la cortina della forma? Morelli risponde a questa domanda chiamando in causa Goethe:

A me pare che, per entrare nel sacro giardino delle muse, oltre l’animo culto, vi ci voglia ancora un po’ di sentimento artistico, dono del cielo, e assai più raro di quello che forse si crede, massime quando l’andiamo a cercare nella turba de’ così detti artisti. «I poemi», dice Goethe, «somigliano a quei vetri dipinti delle chiese; guardate questi dalla piazza e tutto in essi troverete scuro e inintelligibile, e così li guarda l’uomo profano; ma tosto che sarete entrati nel tempio, tutto in essi vi diverrà chiaro e lucente.» E questo bellissimo paragone vale per tutte le arti.⁸¹

Il sentimento artistico, un dono innato che, lo si è visto parlando del rapporto fra sapere e attitudine, è l’unico strumento sul quale lo studioso può fare affidamento nell’applicazione teorica, e senza il quale la conoscenza si annichilisce a sterile erudizione.

Il testo di Schelling continua prendendo le mosse dall’idea dell’unità assoluta di spirito e natura, un rapporto che secondo il filosofo si manifesta nell’arte e

⁷⁹ M tr. 1845, nota 1, p. 299.

⁸⁰ Qui, di nuovo, emerge quel dato subcosciente che le letture psicanalitiche del metodo morelliano piegheranno asincronamente al pensiero di Freud.

⁸¹ *Ibidem*.

nell'artista. È l'anima dell'artista che rende possibile il passaggio dall'idea alla sua resa sensibile, sotto forma di opera d'arte. La determinazione della forma nasce così dalla potenza della sua forza creatrice, e non disdegna affatto l'elemento individuale e singolare, bensì ne è generata.

Da dieser Kraft der Einzelheit und also auch der Individualität sich als lebendiger Charakter darstellt, so hat der verneinende Begriff derselben notwendig die ungenügende und falsche Ansicht des Charakteristischen in der Kunst zur Folge.⁸²

Il tema del “caratteristico” – vivacemente dibattuto fin dall'intervento di Aloys Hirt (1759-1837) nella polemica sul Laocoonte⁸³ – finisce così con il coinvolgere

⁸² F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 67, [«Poiché questa forza della singolarità e dunque anche dell'individualità si presenta come un carattere vivente, la teoria che la valuta negativamente ha come necessaria conseguenza una concezione falsa ed insufficiente del caratteristico nell'arte.», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., p. 53].

⁸³ Aloys Hirt (1759-1837) fu lo storico dell'antichità che nel suo *Laokoon*, pubblicato per la prima volta nel 1797 su “Die Horen” di Schiller, propose un'alternativa all'estetica dell'«istante propizio» di Lessing e alla «nobile semplicità e quieta grandezza» di Winckelmann, difendendo una posizione critica destinata a sollevare non poche polemiche. Secondo Hirt, il principio fondamentale della bellezza era appunto il caratteristico: «Dass, was die Alten unter Vollkommenheit oder Schönheit der Kunst verstanden, nichts anders war, als Charakteristik, das heisst, sie suchten für jeden Gegenstand aus der Natur die körperlichen Formen bedeutend und übereinstimmend auf: sie erfanden oder abstrahierten vielmehr aus der Natur die individuellsten Formen (...) für jeden individuellsten Charakter.», A. Hirt, *Laokoon*, in “Die Horen”, 1797, n. I, [«Ciò che gli antichi intendevano per perfezione o bellezza dell'arte non era altro che il caratteristico, vale a dire che per ogni oggetto essi sceglievano dalla natura le forme corporee significative e corrispondenti: inventavano, o meglio ancora astraevano dalla natura le forme più individuali (...) per ogni carattere più individuale.».]. Nell'opinione di Hirt il caratteristico non sarebbe stato altro che la verità, la perfezione e l'essenza del bello estetico, tanto nella forma quanto nell'espressione. Una concezione alla quale sia Goethe e Schelling, sia pure il giovane Friedrich Schlegel (cfr. il frammento n. 310 di *Athenaeum*, 1798), si opposero vivacemente, non tanto contestando il ruolo del caratteristico nell'arte – che in quanto involucro dello spirito ne condizionerebbe la rappresentazione – quanto piuttosto la sua identità con il concetto di bellezza: «In Natur und Kunst strebt das Wesen zuerst nach der Verwirklichung oder Darstellung seiner selbst im Einzelnen. (...) soll die Einheit fühlbar werden, so kann dies nur durch Eigenheit, Absonderung und Widerstreit geschehen», F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 74, [«Nella natura e nell'arte l'essenza tende dapprima alla realizzazione o rappresentazione di se stessa nella singolarità. (...) se l'unità deve diventare sensibile,

non soltanto l'oggetto della rappresentazione, ma anche il soggetto che l'ha resa possibile e che si manifesta come realtà operante, lasciando la traccia del proprio intervento. Lo spirito, come la natura, è del tutto caratteristico, sicché «Tot und von unerträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte.»⁸⁴ Il caratteristico sta alla bellezza come lo scheletro sta alla figura vivente.⁸⁵ è questo l'assioma di Goethe – «Der würdigste Kenner, dem die Götter die Natur samt der Kunst zum Königreich gegeben [haben] (...)».⁸⁶ Ancora una volta risuona chiarissima l'eco degli studi morfologici e anatomici di Goethe, modello di riferimento per l'analisi estetico-comparativa della forma.

ciò può accadere solo mediante la particolarità, l'isolamento ed il conflitto.», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., p. 59]. Per un'analisi critica del dibattito sfociato intorno al gruppo scultoreo del Laocoonte si veda inoltre U. Kultermann, *Der Laokoon Streit*, in Id. *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, Prestel, München 1990, pp. 47-52. Un'efficace panoramica sui concetti di bello artistico e caratteristico e sulla loro evoluzione negli anni di transizione fra Classicismo e Romanticismo è fornita anche da F. Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel, Inaugural-Dissertation*, Huber, München 1925.

⁸⁴ F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 67, [«L'arte che volesse rappresentare il vuoto aspetto esteriore o la limitazione dell'individuale, sarebbe una cosa morta e insopportabilmente pedante.», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., p. 53.]

⁸⁵ Il riferimento implicito è qui al romanzetto epistolare di J.W. Goethe, *Der Sammler und die Seinigen (Il collezionista e la sua cerchia*, a cura di G. Catalano, Napoli 2000), pubblicato per la prima volta sulla rivista "Propyläen" nel 1799. Nella sesta lettera che compone il testo, costruito montando estratti parafrasati scelti sia fra i suoi lavori sia fra quelli di Hirt, Goethe inscena un dialogo per rispondere alle argomentazioni di quest'ultimo sul «caratteristico», un aspetto che il vate tedesco non ritiene affatto coincidere né con la norma della bellezza né con il fine ultimo dell'arte, bensì piuttosto esserle subordinato in quanto impronta dell'essenza individuale. Un'analisi dettagliata della controversia fra Goethe e Hirt è proposta da E.W. Schultz nel suo articolo *Die Wahrheit der Kunstwerke und das Kunsturteil. Anmerkungen zu Goethes Schrift 'Der Sammler und die Seinigen'*, in H.W. Eroms, H. Laufhütte, a cura di, *Vielfalt der Perspektiven: Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk* (atti del simposio su Goethe, Università di Passau, 17 - 19. 11. 1982), Passavia Universitätsverlag, Passau 1984, pp. 17-38, p. 28 sgg..

⁸⁶ F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 71, [«Il più autorevole studioso, cui gli dei hanno concesso il regno tanto della natura quanto dell'arte (...)», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., p. 56].

«Zuerst oder zunächst zeigt sich freilich in dem Kunstwerk die Seele des Künstlers durch die Erfindung im Einzelnen (...):⁸⁷ è ormai inutile ricordare che sarà proprio a partire dallo stesso interesse per le forme eminenti e peculiari, i cosiddetti *Merkmale*, che Morelli costruirà il proprio metodo di attribuzione, secondo quel gioco di contaminazioni scientifiche ed estetiche che si sta lentamente delineando come il tema ricorrente di un'intera epoca.

Schelling si sofferma sul ruolo della pittura che, servendosi di luce e colore, fa ricorso a «un mezzo incorporeo» e «spirituale» per dare vita alle proprie immagini, preoccupandosi più dell'anima che della materia, e perciò rivelandosi illimitata e universale. Vi sarebbe così una continuità nella storia dell'arte, un perfezionamento graduale che Schelling crede di poter rintracciare sull'esempio dei grandi maestri del passato, non tanto in rapporto ai tempi, quanto rispetto alle opere.⁸⁸ A questa asserzione di Schelling fa seguito l'ennesima precisazione di Morelli, che in glossa alla traduzione offre un ulteriore saggio della sua lettura evolutiva dell'arte:

Io credo però che nella storia dell'arte questa serie anche *secondo il tempo* possasi ritrovare. Imperocché, se l'apparizione di Michel Angelo, come quella pure degli altri eminenti artisti del tempo di Leone X, fu sorprendente, essa era altresì già preparata, e direi annunciata da uomini ne' quali natura aveva posto un ingegno consimile, e le cui opere ci conducono gradatamente a quell'altezza, in cui grandeggiano i Buonarroto, i Raffaelli, i Correggi, i Tiziani. Così mi pare scorgere nel Cimabue, in Orgagna, nel Brunelleschi, in Mantegna, in Luca Signorelli la stessa forza plastica, la stessa severità, fierezza e cupa profondità di concetti, che ravviso nelle opere di Michel'Angelo; e questa era la fisionomia del secolo decimo quarto, del secolo di Dante. Le anime di Giotto, di fra Angelico, di Masaccio, di Gio. Bellini, del Perugino hanno della rassomiglianza tra di loro, se anche la forza dell'ingegno nell'uno di questi fosse stata diversa che nell'altro. Essi appartengono tutti, e per sentimento e per ispirito, al secolo

⁸⁷ F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 60, [«Nell'opera d'arte» – scrive Schelling – «prima o poi l'anima dell'artista si mostra certamente per l'invenzione del particolare», F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., p. 60].

⁸⁸ «Zwar nicht genau der Zeit, aber doch der Tat nach» (F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 83), tradotto da Moretti e Rustichelli con «E ciò veramente non soltanto in rapporto ai tempi, ma anche nelle opere» (F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., p. 66), e reso da Morelli con «Benché non accuratamente secondo il tempo, ma pure secondo il fatto» (M tr. 1845, p. 313). La precisazione apposta in nota da Morelli deve dunque essere letta a partire da queste sottili incongruenze interpretative, giustificate anche dall'assenza, nella versione tradotta dal *connoisseur*, del commento di Schelling di cui alla nota successiva.

decimo quinto. Ma nell'unico Raffaello tutta queste differenti direzioni sembrano concentrate.⁸⁹

Una crescita progressiva e organica, lo si è visto, che individua nei Primitivi quattrocenteschi il seme dei successivi sviluppi del Rinascimento maturo, fino all'apogeo raffaellesco, sintesi di un percorso che da quel momento in poi poté soltanto decadere. Schelling – in una lunga nota al testo, assente nella versione curata da Morelli – conferma questa lettura cronologico-evolutiva, sottolineando come lo stile di Michelangelo sia stato basilare per il futuro Raffaello.⁹⁰ Il filosofo continua la sua rassegna artistica schizzando i due ritratti di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Antonio Allegri, detto il Correggio (1489-1534), spirito grandioso e tremendo il primo, animo sensibile e raffinato il secondo. I due artisti, figli della stessa epoca, simboleggiano lo spirito creativo e la grazia dell'anima che convivono nella natura, e si fanno entrambi sigla di una rivoluzione artistica votata alla libertà. Morelli, quasi parafrasando il discorso di Schelling, riproporrà un'immagine molto simile dei due ingegni rinascimentali, dedicando loro un lungo passaggio nella sua opera sulla *Gemäldegalerie* di Dresda:

Diesem grossen Meister [Correggio] fiel das beneidenswerthe Los zu, den von Lionardo, von Giorgione und sodann von Lorenzo Lotto angeschlagenen Saiten den reinsten, den vollsten Klang zu entlocken. (...) Es ist eben ein und dieselbe Empfindungsweise, welche alle drei beseelte und in ihren Werken einen Ausdruck fand. Diese Empfindungsweise lag, wie gesagt, als Ergebniss der Entwicklung des menschlichen Geistes in der Zeit selbst, in der sie lebten und wirkten. Der aus den Fesseln der mittelalterlichen Anschauung und Empfindung sich freimachende Geist schaute mit der naivsten, lebendigsten Freudigkeit den ganzen, den freien Menschen, gleichwie ehemals das Auge der Griechen. Was ist es anders als die Siegesfreude, denn wahren, lebendigen, freien Menschen wiedergefunden zu haben, welche aus den Werken der grossen italienischen Meister während des ersten Decenniums des 16. Jahrhunderts zu uns spricht? Dieses Gefühl der errungenen Freiheit belebte die Gestalten nicht nur des Correggio, sondern auch die des Michelangelo, die Hauptvertreter dieser Geistesrichtung in der bildenden Kunst, so verschieden auch ihre Denk- und Gefühlsweise in allem übrigen sein möchte.⁹¹

⁸⁹ M tr. 1845, nota 1 p. 313, corsivo nell'originale.

⁹⁰ Cfr. F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., nota 28 pp. 81-82.

⁹¹ M 1891, pp. 203-204, [«A questo grande maestro [Correggio] toccò l'invidiabile sorte di trarre dalle corde toccate da Leonardo, da Giorgione e poi da Lorenzo Lotto, il suono più puro e più completo. (...) È lo stesso modo di sentire che animò tutti e tre, e trovò espressione nelle loro opere. Questo modo di sentire era, come detto, il risultato dello sviluppo dello spirito umano nell'epoca in cui essi

Nemmeno la scelta lessicale operata da Morelli pare scostarsi troppo da quella di Schelling, la cui descrizione di Michelangelo rivela a sua volta la propria fonte non soltanto in Winckelmann e Goethe, bensì anche nello storico dell'arte e disegnatore J.D. Fiorillo (1748-1821).⁹² Così, se per Schelling l'autore della *Cappella Sistina* è severo e profondo, «manca di delicatezza, di grazia e di compiacenza», fa uso di una «forza esasperata» e «incute terrore»,⁹³ secondo Morelli

(...) Michelangelo [war] von seinem hochsinnigen, edeln Geiste hauptsächlich darauf geleitet, Ernst und Würde, Gewalt und Stärke, den edeln Stolz eines freien Gemüths, die bittere Verachtung alles Niedrigen, Charakterlosen und des Eiteln, mit einem Worte die männlichen Eigenschaften und Leidenschaften der Seele in ihren höchsten Lebensäusserungen darzustellen. Aus seinen titatischen Gestalten schaut der befreite Menschegeist gleichsam in vollem Bewusstsein seiner von Gott ihm verliehenen Macht, mit wahrhaft olympischem Stolze auf die gesprengten Fesseln der Menschheit herab.⁹⁴

vissero e operarono. Lo spirito che si liberava dalle catene delle concezioni e del sentimento medievale guardava l'uomo completo e libero con la più ingenua e viva gioia, come un tempo aveva fatto l'occhio dei Greci. Cos'altro è se non la gioia della vittoria di aver ritrovato l'uomo vero, vivo e libero che ci parla dalle opere dei grandi maestri italiani del primo decennio del XVI secolo? Questo sentimento di conquistata libertà animava le figure non solo del Correggio, ma anche quelle di Michelangelo, i rappresentanti principali di questa tendenza dello spirito nell'arte figurativa, per quanto diverso in tutto il resto potesse essere il loro modo di pensare e di sentire.», M 2008, pp. 32-33].

⁹² Il riferimento va qui alla *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* (*La storia delle arti del disegno*, 1798) di J.D. Fiorillo, e in particolare al capitolo dedicato a Michelangelo Buonarroti (in Id. *Sämtliche Schriften*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1997, vol. I, p. 345 sgg.). Cfr. il commento di Rustichelli in F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., nota 29 p. 82.

⁹³ *Ivi*, p. 66. Per il tedesco, cfr. F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, cit., p. 84.

⁹⁴ M 1891, p. 205, [«(...) Michelangelo era portato dal suo spirito elevato e nobile a rappresentare principalmente serietà e dignità, violenza e forza, il nobile orgoglio di un'indole libera, l'amaro disprezzo di tutto ciò che è volgare, senza carattere e frivolo, in una parola le qualità e le passioni virili dell'anima nelle loro somme espressioni di vita. Dalle sue figure titaniche lo spirito umano liberato, in piena consapevolezza della forza concessagli da Dio, guarda con orgoglio veramente olimpico alle catene infrante dell'umanità.», M 2008, p. 34].

Caratteri, questi, che l'artista sembra aver ereditato direttamente dal Medioevo, un modo di sentire che apparterrebbe piuttosto al tempo di Dante,⁹⁵ come anche Fiorillo aveva evidenziato:

Unter allen Dichtern war sein Liebling Dante, der in seinem Tiefsinn, in dem eigenthümlichen Schwunge seiner Einbildungskraft, und selbst in seiner Seltsamkeit eine große unverkennbare Ähnlichkeit mit ihm [Michelangelo] hat.⁹⁶

La forza plastica e il disegno di Michelangelo – elemento terreno e umano – si combinano al chiaroscuro del Correggio – elemento celeste e divino – per dare vita alla sintesi più alta mai raggiunta nell'arte: Raffaello. Schelling dimostra di condividere appieno l'opinione diffusa fra la critica del tempo, e specialmente fra i Romantici, che identificavano nel maestro da Urbino un modello di perfezione. Come lui, anche Morelli celebra nel nome di Raffaello il raggiungimento di un equilibrio assoluto:

Zwischen der gewaltigen Individualität des Michelangelo und des Correggio steht der göttliche Raffael mitten inne als der massvollste, ruhigste, vollkommenste aller Künstler, als der Einzige, welcher in dieser Beziehung den Griechen ebenbürtig war.⁹⁷

Sarà proprio l'evoluzione artistica del giovane Raffaello ad attirare l'attenzione di Lermolieff.⁹⁸ Egli era certo di poter penetrare nello spirito dell'Urbinate – e quindi di smentire attribuzioni a proprio vedere arbitrarie – eseguendo un'analisi formale delle opere grafiche del grande artista umbro. Confermando l'interdipendenza tra spirito e arte discussa fino a qui, Morelli si servirà di un rigoroso metodo d'analisi per

⁹⁵«Michelangelo, der doch seiner ganzen Gesinnung nach eher der Zeit Dante's angehört (...)\», M 1891, p. 206, [«Michelangelo, che per tutto il suo modo di sentire apparterrebbe piuttosto al tempo di Dante (...)\», M 2008, p. 34].

⁹⁶ J.D. Fiorillo, *op. cit.*, p. 358, [«Tra tutti i poeti quello che preferiva era Dante, che indubbiamente gli si avvicina per la profondità, per lo slancio particolare dell'immaginazione e addirittura per la sua stranezza.», S.A. Meyer, a cura di, *La storia delle arti del disegno (1798-1820) di Johann Dominicus Fiorillo*, Minerva edizioni, Bologna 2001, p. 202].

⁹⁷ M 1891, p. 206, [«Fra le potenti individualità di Michelangelo e Correggio, il divino Raffaello sta nel mezzo, come il più misurato, tranquillo e perfetto di tutti gli artisti, l'unico che a tal riguardo fu pari agli antichi Greci.», M 2008, p. 34].

⁹⁸ Si ricordino qui a tal proposito i già citati saggi M 1881, M 1882, M 1887 (riediti in M 1893).

avvalorare le proprie teorie artistiche. Lo studio della forma, è il caso di ribadirlo, si spinge così ben al di là della componente anatomica, e rivela la matrice filosofica e romantica del percorso artistico-conoscitivo di Morelli.

1.3 Balvi magnus come Laocoonte: dall'iconologia classica alla parodia romantica⁹⁹

Se Giovanni Morelli, da studente di medicina quale era, si rivelò ben presto più di un semplice naturalista appassionato, il merito non va certo soltanto alla mediazione delle teorie di Goethe e Schelling, né, più in generale, alla fecondità del dialogo di “scienze” come l’anatomia, la fisiognomica e la *Naturphilosophie*. A contribuire alla formazione del futuro Lermolieff furono senza dubbio anche il vivissimo ambiente culturale frequentato durante gli anni universitari, e – lo si vedrà presto – alcuni dei legami stretti in occasione del suo breve ma intensissimo soggiorno berlinese del 1838.¹⁰⁰

A Monaco Morelli entrò nella cerchia dei giovani artisti dell’Accademia di Belle Arti, facendo la conoscenza di pittori, vignettisti e architetti – si ricordino, tra i molti, Ernst Fröhlich (1810-1882), Carl Adolph Mende (1807-1857), Peter von Cornelius (1783-1867), Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), Heinrich Ernst Schirmer (1814-1887) e soprattutto Bonaventura Genelli (1798-1868)¹⁰¹ –, e trascorrendo con loro

⁹⁹ Questo capitolo non intende affatto sostituirsi al lavoro di Jaynie Anderson, i cui studi e indagini sugli anni giovanili e le amicizie di Morelli sono il punto di riferimento fondamentale per qualsiasi ricostruzione della biografia del *connoisseur*. Alla ricercatrice australiana va soprattutto il merito di aver reso pubblico il materiale documentario raccolto negli archivi privati delle famiglie Frizzoni e Zavaritt di Bergamo, nonché trascritto le lettere tra Morelli e l’amico Genelli, conservate presso la Universitätsbibliothek di Lipsia (cfr. J. Anderson, ‘Balvi magnus’ und ‘Das miasma diabolicum’, *cit.*, 1991, e Id., “Die geniale Bettina”, *cit.*). Per una lettura in italiano del *Balvi magnus* si veda anche J. Anderson, *Giovanni Morelli contro gli storici dell’arte*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, *op. cit.*, I, pp. 83-92.

¹⁰⁰ A questo proposito si rimanda qui al paragrafo 1.5 del presente saggio.

¹⁰¹ Su Bonaventura Genelli si rimanda qui a H. Ebert, *Bonaventura Genelli. Leben und Werk*, Böhlau, Weimar 1971; per la pluriennale amicizia tra il pittore e Morelli si veda in particolare anche il capitolo intitolato *Morelli e Genelli* in J. Anderson, *Morelli e i suoi amici*, *cit.*, pp. 93-99. La corrispondenza

ore di svago nelle famose birrerie della città; affiliato a una delle tante associazioni studentesche dell'epoca, Morelli si dilettava nei suoi primi esercizi letterari al suono dei boccali della birra Pschorr. Nella Germania di quegli anni, simili riunioni goliardiche erano un costume molto diffuso fra gli studenti universitari, che amavano mascherarsi dietro uno pseudonimo per potersi liberamente prendere gioco di compagni e professori. Sono proprio i rituali della *Studentenverbindung* (associazione studentesca) che Morelli racconta in una lettera inviata allo zio Federico Frizzoni il 14 ottobre 1836,¹⁰² e dalla quale emergono altresì le mansioni che egli rivestiva in questo raffinato gioco di ruoli: nei panni del medico e del poeta del gruppo, Morelli ancora una volta congiunge poesia e scienza secondo la stessa logica sottesa alla *Experimentalmethode*.

Insieme alla lettera, Frizzoni ricevette anche il frontespizio del “*Balvi magnus*” *das ist die kritische Beleuchtung des balvischen Missale* (“Balvi magnus” ovvero l’analisi critica del messale di Balvi),¹⁰³ la prima composizione in prosa del giovane *Hofpoet* (poeta di corte). Sul foglio compaiono in caricatura i ritratti dei due artefici dell’opera: Morelli, autore del testo, ed Ernst Fröhlich, al quale si devono le illustrazioni (fig. 7). Il *Balvi magnus*, composto soltanto di una ventina di pagine, non è altro che la descrizione biografica, irrealistica e a tratti grottesca, del corteo di personaggi ritratti su una presunta pittura vascolare rinvenuta in Sicilia nel 1713 (fig. 8); la processione abituale di un gruppo di amici che lasciano una birreria di Monaco al seguito del proprio presidente – il «Missale di Balvi» del titolo, rimando

privata tra i due amici è stata parzialmente pubblicata da J. Anderson in “*Die geniale Bettina*”, *cit.*; le lettere autografe spedite da Morelli sono raccolte presso la Universitätsbibliothek di Lipsia (lascito Genelli, C 460-479), mentre le risposte di Genelli sono ancora gelosamente custodite nell’archivio privato della famiglia Zavaritt a Bergamo.

¹⁰² Il testo completo della lettera è riportato in J. Anderson, ‘*Balvi magnus*’ und ‘*Das miasma diabolicum*’, *cit.*, nota 32 pp. 32-33.

¹⁰³ M 1836 (rist. an. 1991). Si tratta di un’edizione privata, stampata in 25 copie di cui oggi se ne conservano soltanto due in maniera integra, una nel lascito Von Donop alla Universitätsbibliothek di Lipsia, l’altra, consultata per la stesura di questo lavoro, presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. La ristampa anastatica del componimento è pubblicata in J. Anderson, ‘*Balvi magnus*’ und ‘*Das miasma diabolicum*’, *cit.*

irriverente al messale cattolico –¹⁰⁴ si trasforma così per Morelli nell'occasione propizia per farsi beffe dell'iconologia tradizionale e confutare con impudenza le letture del fregio ipoteticamente attribuite a critici e storici dell'arte della portata di Giovanni Pietro Bellori (1616-1690),¹⁰⁵ Johan Joachim Winckelmann, Jonathan Richardson (1665-1745), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845):

Nach ihm [Bellori] soll die Darstellung eines großen Bacchanals seyn, wie sie damals in Sicilien gang und gäbe waren. Die gleiche Ansicht theilten Winkelmann [sic!] und Richardson. Lessing aber, dieser scharfsinnige Kritiker, bezweifelt es mit Recht, aber doch kein bestimmtes Urtheil darüber zu fällen. In neuerer Zeit hat A. W. Schlegel die ganze Sache wieder neuerdings aufgefrischt und behauptet, der Künstler hätte die Hochzeit von Kanaan darstellen wollen.¹⁰⁶

Sono queste le premesse che aprono il saggio burlesco di Morelli, il quale non si contenta soltanto di citare alcuni dei nomi più illustri fra gli iconografi classici e romantici, bensì spinge la propria parodia fino a coinvolgere il testo fondamentale dell'estetica neoclassica: in nota, accanto al nome di Lessing,¹⁰⁷ Morelli inserisce infatti quello della sua opera fondamentale, il *Laokoon* (Laocoonte, 1766). La scelta

¹⁰⁴ A tal proposito, anche la scelta dello pseudonimo operata da Morelli, che nel testo si maschera dietro l'identità fittizia di un tale Nicolaus Schäffer – ovvero, Nicola il Pastore –, si iscrive perfettamente nell'architettura parodica del componimento.

¹⁰⁵ Con il suo *Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* (1693), Giovan Pietro Bellori aveva pubblicato un testo dedicato alle vestigia dell'antica Roma, splendidamente arricchito da un cospicuo apparato di incisioni e riproduzioni di sculture antiche eseguite da Pietro e Francesco Sante Bartoli.

¹⁰⁶ M 1836 (rist. an. 1991), p. 3, [«Secondo lui [Bellori] dovrebbe essere la rappresentazione di un grande baccanale, come all'epoca era consuetudine in Sicilia. Della stessa opinione sono Winkelmann [sic!] e Richardson. Lessing però, questo critico sagace, a ragione ne dubita, senza tuttavia pronunciare a proposito nessun giudizio preciso. Negli ultimi tempi A. W. Schlegel ha nuovamente riproposto l'intera questione e sostenuto che l'artista avesse voluto rappresentare le Nozze di Cana.»].

¹⁰⁷ L'opera completa di Lessing fa parte del lascito bibliotecario di Morelli, un fatto che consente, anche in questo caso, di supporre che il *connoisseur* conoscesse approfonditamente sia il lavoro letterario sia quello critico dello scrittore tedesco: G. E. Lessing, *Sämmtliche Schriften*, Vossischen Buchhandlung, Berlin 1825-1828 (i primi 14 voll.); Nicolaischen Buchhandlung, Berlin 1828 (voll. 15 e 16). Tutti i 16 tomi sono conservati nel lascito Morelli presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, antisala E, fila I, 9-24 (F/5/1-16).

di accostare l'opinione di Lessing e Winckelmann a quella dello studioso di estetica per eccellenza del Romanticismo, August Wilhelm Schlegel, tradisce una voce tutt'altro che ingenua. Infatti, se Schlegel e gli altri amici romantici che orbitavano intorno alla rivista *Athenaeum* (1798-1800) erano riusciti ad affermare la specificità della pittura e a liberarla dalle dipendenze del precetto classico formulato da Winckelmann, ciò era anche stato possibile grazie alla «semiotica particolare delle singole arti»¹⁰⁸ teorizzata da Lessing nel suo *Laokoon*: alla cesura con il mondo antico, Lessing faceva corrispondere uno spostamento sensoriale in grado di sostituire l'esercizio visivo al godimento puramente tattile della scultura. Ma non è tutto. Al volgere del secolo, recensendo le *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* di Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798),¹⁰⁹ Schlegel aveva manifestato un atteggiamento destinato a trasformarsi nello stereotipo della critica d'arte romantica:

Wenn wir, der Forderung gemäß, dass der Betrachter sich in die Welt des Dichters oder Künstlers versetzen soll, sogar den mythologischen Träumen des Alterthums gern ihr luftiges Dasein gönnen, warum sollten wir nicht, einem Kunstwerke gegenüber, an christlichen Sagen und Gebräuchen einen näheren Antheil nehmen, die sonst unsrer Denkart fremd sind?¹¹⁰

Lo Schlegel presentato da Morelli, citato fra gli esperti che si sarebbero espressi sul reperto vascolare, non è dunque altro che la parodia di se stesso. Il missale di Balvi – forse anch'esso un «sogno mitologico dell'antichità»? – si trasforma così nella rappresentazione di una ben nota leggenda religiosa, straniata ironicamente dal

¹⁰⁸ Cfr. D. Mazza, *Storia e cronistoria*. “Ma come tradurre in parole la più sublime delle espressioni?”, in G. Cusatelli, a cura di, *Athenaeum (1798-1800), la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, traduzioni, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Sansoni, Milano 2000, pp. 417-422, p. 429.

¹⁰⁹ Un'analisi più approfondita del testo è fornita nel paragrafo 2.1 di questo saggio.

¹¹⁰ A.W. Schlegel, *Sämmtliche Werke* [d'ora in poi indicato con la sigla AWS SW seguita dal numero del volume], a cura di E. Böcking, 16 voll., Weidmann, Leipzig 1846, vol. X, *Recensionen aus der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung 1797*, pp. 365-366, [«Se noi, seguendo l'esigenza che l'osservatore si debba immedesimare nel mondo del poeta o dell'artista, concediamo volentieri aerea esistenza persino ai sogni mitologici dell'antichità, perché dunque non dovremmo assumere, di fronte a un'opera d'arte, un atteggiamento di più vicina partecipazione nei confronti di leggende e usi della cristianità che sono altrimenti estranei al nostro modo di pensare?»].

suo contesto. Nella Cana di Morelli l'acqua non viene trasformata in vino, bensì in birra.

Nel terzo fascicolo della rivista *Athenaeum*, August Wilhelm Schlegel aveva pubblicato un lungo saggio intitolato *Die Gemälde. Ein Gespräch* (I dipinti. Un dialogo, 1799),¹¹¹ nel quale l'autore forniva la concezione romantica della pittura, definendola in opposizione alla scultura e quindi al Classicismo. In quell'occasione erano stati i primi romantici a percepire il bisogno di superare i propri "maestri" – Winckelmann, Lessing e Johann Gottfried Herder (1744-1803) – e questo allo scopo di riordinare le pratiche artistiche entro un sistema estetico che ambiva ormai al *Gesamtkunstwerk*, ovvero alla compresenza polifonica delle arti. Schlegel fa dichiarare a Louise, uno dei personaggi del *Gespräch*, che

Und so sollte man die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, (verstehen Sie mich recht, es sollte eine Verwandlung von Grund aus sein, nicht wie manche Schüler ihre steinernen Akademien in ein Bild bringen;) Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? So eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.¹¹²

L'arte fluisce in un magma creativo che abolisce i confini fra le discipline, e avvicina non soltanto la scultura alla pittura, ma perfino le arti figurative alla poesia e alla musica. Proprio questo principio, uno dei capisaldi del Romanticismo tedesco, emerge anche nel *Balvi magnus* fin dal momento del suo concepimento, quando l'*alter ego* poetico di Morelli, *alias* Nicholas Schäffer, si incontra con il vignettista Fröhlich per comporre un'opera in questo senso davvero collaborativa. Qui le «statue dell'antichità» di cui parlava Louise si animano sul serio, e non soltanto per assumere la forma di un fregio pittorico, bensì per trasformarsi in persone in carne e ossa. Il dato formale si amalgama così a quello emotivo-caratteriale che emerge

¹¹¹ Un'analisi più dettagliata del componimento e delle sue influenze su Morelli e sulla *Experimentalmethode* è fornita al paragrafo 2.2. di questo lavoro.

¹¹² AWS SW, vol. IX, p. 13, [«(...) bisognerebbe avvicinare le arti fra loro e cercare punti di comunicazione fra l'una e l'altra. Allora, forse, statue si animerebbero divenendo dipinti, (capitemi bene, intendo una trasformazione radicale e non, come fanno certi allievi, la raffigurazione in quadro delle loro accademie di pietra) i dipinti si trasformerebbero in poesie, le poesie in musica e, chissà, all'improvviso una solenne musica sacra si innalzerebbe nuovamente come un tempio verso l'alto.», trad. it. a cura di D. Mazza, *I dipinti. Un dialogo*, in *Athenaeum*, cit., pp. 321-385, p. 327].

dall'indagine fisiognomica dei soggetti – e l'esame estetico diviene il pretesto per un esercizio squisitamente poetico. Come nella prassi morfologica, anche in quella estetico-iconografica lo spirito si manifesta sulla superficie, nella forma, dando avvio alla discussione. Il tono certamente ironico del componimento non fa così che accentuare ulteriormente il gioco culturale di Morelli, che qui si rivela abilissimo a incastrare fra loro componenti apparentemente inconciliabili: alle fonti storiche che millantano la propria attendibilità – un'anticipazione della polemica tutta morelliana nei confronti della validità della tradizione e dei documenti scritti –, Morelli accosta un'attenzione "medica" per il sintomo, per ciascun frammento apparentemente trascurabile, ma per questo tanto più pregno di significato. Tutto ciò è tradotto nella formula letteraria a lui di volta in volta più congeniale, e sempre lontanissima dallo stereotipo del trattato critico pedante e perentorio. Le arti figurative si elevano dal loro isolamento, si affidano a strumenti di indagine che sono tipici di altre discipline e scelgono di parlare ai *Kunstfreunde* (appassionati d'arte) servendosi di un linguaggio poetico, sia esso concepito in forma di dialogo, parodia, o – lo si vedrà con *Princip und Methode* – prologo romanizzato.

Nel *Balvi magnus*, a suo modo, Morelli-Schäffer si propone di superare la critica a lui precedente e rivelare una volta per tutte il vero significato estetico di un'opera d'arte. L'ironia del discorso è duplice. Dichiarando di servirsi degli stessi mezzi usati dalla critica tradizionale, nel *Balvi magnus* Morelli si fa beffe del dogmatismo storico-artistico più retrivo, sia esso di impostazione neoclassica o romantica. Sebbene nel *Balvi magnus* – come pure nel *Miasma diabolicum* – Morelli sia ancora ben lontano dal Lermolieff teorico della *Experimentalmethode*, ciò che colpisce a posteriori è l'ambiguità della sua posizione critica rispetto a un panorama culturale che in realtà ne plasma e trapassa a tutti i livelli la scrittura. Come anticipato, si tratta di un comportamento caratteristico per Morelli, il cui procedere critico per confronto e sintesi rispetto alla logica romantica si risolve in un atteggiamento apparentemente inconciliabile, che oscilla tra l'assorbimento passivo e il rifiuto ironico del modello. A dispetto di ogni parodia e facezia della scrittura, ma soprattutto malgrado il tentativo di far saltare la "gabbia" estetica costruita dai romantici, Morelli non può sottrarsi alla forza magnetica che il Romanticismo esercita non soltanto su di lui, ma su tutto il sistema culturale del quale egli stesso è parte. Mettendo in ridicolo il

modello e, così facendo, alludendo alla sua volontà di distaccarsene, egli finisce esattamente con il sortire l'effetto contrario. Morelli dimostra così tutta la sua dipendenza dal Romanticismo proprio nel momento in cui, presentandosi come alternativa "rivoluzionaria", vuol fare credere di non avervi nulla a che fare. In realtà, quando Morelli alza la voce per ridicolizzare il Romanticismo, egli lo fa ricorrendo a scelte teoriche e stilistiche che in esso hanno trovato, se non proprio i loro natali, certamente la loro decisiva affermazione: il dialogo socratico, la battuta sagace, la scrittura frammentata, l'approccio scientifico all'arte, l'orientamento *naturphilosophisch* ecc. Obbedisce allo stesso principio, e non è quindi certo una coincidenza, il fatto che nomi come quelli di William Shakespeare (1564-1616), Miguel de Cervantes (1547-1616), Goethe e Raffaello affiorino, variamente articolati, lungo tutto il percorso biografico e critico di Morelli: sotto forma di rimando letterario o esemplarmente citati a sostegno di una data elaborazione scientifica, essi sono il sintomo più manifesto del debito pagato da Morelli al Romanticismo tedesco. Questo stesso tipo di meccanismo – che potremmo definire come una sorta di osmosi dei contrari – è stato intuito anche da Jaynie Anderson,¹¹³ la quale ha osservato in termini più generali come nel *Balvi magnus* Morelli non faccia altro che prendersi gioco proprio di quelle fonti alle quali egli in seguito si sarebbe più o meno consapevolmente ispirato per definire il proprio metodo sperimentale. In effetti, già Spector¹¹⁴ aveva rilevato paralleli interessanti tra il metodo di lavoro adottato da Winckelmann e quello teorizzato da Morelli, come per esempio il fatto che anche il primo fosse solito ritenere i lobi delle orecchie il dettaglio anatomico più importante, necessario a comprendere se una scultura antica fosse autentica oppure restaurata. Inoltre, anche Gibson¹¹⁵ ha osservato che alcuni testi di Jonathan Richardson¹¹⁶ possano essere interpretati come tentativi premorelliani di razionalizzare la *connoisseurship* elevandola a pratica scientifica. Che dunque soprattutto l'estetica romantica abbia rivestito un ruolo guida nella

¹¹³ J. Anderson, 'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum', cit., p. 37.

¹¹⁴ Cfr. J. Spector, *op. cit.*, pp. 63-83.

¹¹⁵ C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship*, in "Art History", n. 7 (1984), pp. 38-56.

¹¹⁶ Il riferimento è soprattutto a J. Richardson, *Two Discourses* (Due discorsi, 1719).

definizione delle teorie del *connoisseur*, e soprattutto nelle sue scelte stilistiche, sarebbe confermato proprio da questo *modus operandi* tutto morelliano di individuarsi rispetto e per antitesi alla tradizione. Così facendo, Morelli non fa che rivelare al lettore smaliziato le fonti culturali di cui egli stesso era intriso e con le quali era costretto *nolens volens* a rifarsi continuamente. I refusi di questo magma subcosciente forano la superficie del discorso morelliano e tolgono validità a qualsiasi lettura critica che trascuri di prenderli in esame.

Il *Balvi magnus* procede con una descrizione allegramente irriverente di tutti i partecipanti al missale, dove alcuni elementi biografici si innestano e trovano giustificazione nei caratteri fisiognomici dei personaggi, gli stessi rintracciabili anche nella caricatura di Fröhlich. Di nuovo emerge quindi l'interesse morelliano per la *Naturphilosophie* e per quella corrispondenza tra forma e spirito che si è fin qui già più volte rilevata:

Der Kopf wie seine [Balvis] ganze Haltung sind trefflich wiedergegeben und der Sachkundige wird leicht aus den Zügen Balvi's ganzes Schicksal lesen.¹¹⁷

Sein [von Nikolaus Schäffer] ganzer Charakter liegt in der Stellung, die der Künstler wieder ganz vortrefflich aufzufassen wusste.¹¹⁸

Benché l'autore dichiari ironicamente di essere partito da un'analisi documentaristica approfondita,¹¹⁹ ciò che davvero emerge dalle pagine del *Balvi magnus* è l'interesse tutto "visivo" tipico del filosofo della natura, teso a rintracciare il legame intrinseco tra forma e spirito. Morelli non manca inoltre di suggerire dei paragoni intertestuali tra le figure ritratte sul missale e alcune opere d'arte, che egli presenta quale termine di confronto; in questo modo, il *connoisseur* propone un

¹¹⁷ M 1836, p. 10, [«La testa come tutto il suo atteggiamento [di Balvi] sono resi con efficacia e nei lineamenti l'esperto leggerà facilmente l'intero destino di Balvi.»].

¹¹⁸ *Ivi*, p. 11, [«Tutto il suo carattere [di Nikolaus Schäffer] risiede nell'atteggiamento, che di nuovo l'artista ha saputo interpretare in maniera eccellete.»].

¹¹⁹ «Ich meinerseits habe di ganze Darstellung gründlicher durchgangen, habe in den alten Chroniken und Classikern darüber aufgeschlagen und bin endlich mit der Sache so ziemlich in's Reine gekommen.», *ivi*, p. 3, [«Io, dal canto mio, ho analizzato più approfonditamente l'intera rappresentazione, ho consultato in proposito le vecchie cronache e i classici e così sono finalmente venuto in chiaro con l'intera faccenda.»].

esame profanatorio che pare anticipare quelle che saranno le pratiche previste dalla scienza dell'arte, e che allo stesso tempo rivela la propria origine nell'abitudine medica alla comparazione anatomica. Così, il profilo gibboso di Wittenbach, in arte il «Barone», è accostato a un ritratto di Hans Holbein,¹²⁰ mentre l'intera composizione del missale ricorderebbe perfino il *Giudizio universale* di Michelangelo. Ancora una volta è però il gruppo del Laocoonte a essere più sentitamente chiamato in causa:

Brouckhuisen der größte Kunstrichter seiner Zeit, sieht das ganze Gemälde als eine Zusammenstellung der berühmtesten Statuen des Alterthums an und behauptet, dass diese Figur nichts anders als Laokoon vorstellen könne. Richtiger ist die Ansicht von Milvius, dass nämlich bloß der Kopf eine Copie des berühmten Laokoon sey, der übrige Körper aber eher einem andalusischen Pferdehändler angehören möchte, als dem Laokoon.¹²¹

La parodia si chiude così dove era iniziata: alle tronfie certezze della storiografia artistica classica, Morelli sostituisce l'irriverenza del dilettante. Scartata l'affascinante proposta di un'identificazione con il gruppo scultoreo più discusso dell'epoca, a Morelli non resta che esaminare l'immagine per quello che è, senza sovrastrutture o ipotesi dotte e fantasiose: un corteo di amici che lasciano ubriachi un'osteria di Monaco inneggiando alla birra Pschorr.

¹²⁰ Cfr. *ivi*, p. 12. Morelli fa qui riferimento a un non meglio precisato dipinto di Holbein che egli chiama «Spitzwürfel» e dice esposto nelle sale della Pinacoteca di Basilea. Il rimando fittizio alla presunta opera d'arte deve essere letto in chiave ironica, dal momento che il nome *Spitzwürfel* – letteralmente composto dalla parola *Spitz* (punta, appuntito) e *Würfel* (cubo, dado) –, sembra richiamare idealmente l'aspetto per l'appunto “gibboso” di Wittenbach. Allo stesso tempo, il termine *Spitzwürfel*, ormai entrato in disuso nel tedesco moderno, rimanda inequivocabilmente a una corrispondenza di derivazione fisiognomica fra l'aspetto esteriore e il carattere dell'individuo a cui viene riferito, precisamente significando «der Knecht oder Gehülfe des Henkers oder Scharfrichters, auch Schinders», cfr. J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 voll., S. Hirzel, Leipzig 1854-1960, [«il garzone o l'aiutante del boia o carnefice, anche aguzzino»].

¹²¹ M 1836, pp. 21-22, [«Brockhuisen, il più grande esperto d'arte del suo tempo, ritiene che tutto il dipinto sia una combinazione delle statue più famose dell'antichità e sostiene che questa figura non possa rappresentare altro che il Laocoonte. Più corretta è l'opinione di Milvius, e cioè che soltanto la testa sia una copia del famoso Laocoonte, mentre il resto del corpo dovrebbe appartenere a un commerciante di cavalli andaluso piuttosto che al Laocoonte.»].

1.4 Das miasma diabolicum: Socrate, Shakespeare e Raffaello

Morelli redasse il suo secondo componimento giovanile, *Das miasma diabolicum, das ist ein Aufruf an die christlich germanischen Gemeinen*, (Il miasma diabolicum, ovvero un appello alle comunità cristiano-tedesche)¹²² allora del soggiorno di perfezionamento alla facoltà di medicina di Erlangen, tra il 1837 e il 1838. L'ambiente universitario della provincia dovette risultare certamente meno gradito al giovane studioso, abituato alle frivolezze del capoluogo bavarese. Tuttavia, l'amicizia stretta con Friedrich Rückert (1788-1866), poeta e professore di lingue orientali, e Johann Georg Veit Engelhardt (1791-1855),¹²³ docente di storia della

¹²² M 1839 (rist. an. 1991). Il testo è composto di tre parti, alle quali si dice abbiano collaborato altrettanti autori, con cui Morelli di volta in volta si identifica: Traugott Gotthilf Schneck (l'autore primario del manoscritto), Dr. Jonathan Kappelmeier (fisico, autore della seconda parte del saggio, più scientifica), Fürchtgott Munkeler (farmacista, coautore del secondo capitolo) e Nicolaus Schäffer (curatore e chiosatore del testo). Il primo capitolo, *Ermahnender und aufmunternder Gesang* (canto di ammonizione e incoraggiamento), è quello sul quale chi scrive ha deciso di soffermarsi con maggiore attenzione nell'economia di questa ricerca, volta a rintracciare l'origine culturale romantica del pensiero morelliano. Nella seconda parte – *Wissenschaftliche begründender Theil, oder Blüthe des im ersten Theil aufsprossenden Gewächses. Die Respirationsorgane, christlich physiologisch-anatomisch bearbeitet von Jonath. Kappelmeier, Physicus* –, Morelli presenta invece un'analisi fisiologica della respirazione, divisa come un vero trattato medico-scientifico in tre sottocapitoli, che si occupano rispettivamente di anatomia, fisiologia e chimica. La tesi paradossale sostenuta nella parodia è che perfino la trachea e i bronchi degli uomini devoti abbiano una conformazione anatomica e funzionale diversa rispetto a quella dei peccatori. L'esame al microscopio consentirebbe così di individuare sulla superficie della laringe di questi ultimi una ghiandola responsabile per la secrezione del cosiddetto *miasma diabolicum*, mentre i devoti emanerebbero soltanto profumi di incenso, rose e gigli. La terza e ultima parte del saggio – *Das Leben von Traugott Gotthilf Schneck durch Nicolaus Schäffer* – non è altro che la biografia fittizia di Schneck, sotto molti aspetti simile a quella dello stesso Morelli. Per una sintesi più dettagliata e un approfondimento della parodia, soprattutto delle parti non esaminate in questa sede, si rimanda qui a J. Anderson, 'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum', *cit.*, pp. 48-57.

¹²³ Il legame tra Morelli e Rückert doveva essere piuttosto confidenziale se, come ricorda Jaynie Anderson (*ivi.*, p. 48), il poeta era davvero solito discutere insieme al suo giovane studente del proprio libro manoscritto, *Rostem und Suhrab* (1838), a quel tempo in via di pubblicazione. Purtroppo mancano fonti documentarie in grado di confermare o approfondire quanto sostenuto dalla storica dell'arte australiana, certo è che, in concomitanza con la partenza di Morelli da Erlangen, Rückert si

Chiesa, stimolarono il bisogno letterario di Morelli, spronandolo a cimentarsi con un nuovo componimento, questa volta di più ambiziosa estensione. Se il *Balvi magnus* è una critica semi-seria della storia dell'arte tradizionale e degli studi di iconografia – un approccio ironico che Morelli, in fondo, non avrebbe mai più abbandonato – *Das miasma diabolicum* si profila fin dalle prime battute quale caricatura della *Naturphilosophie*, deformata sotto la lente del dogmatismo protestante più retrogrado:

Zum Fleischlichen und Weltlichen rechnen wir nicht sowohl dasjenige, was man gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, sondern vielmehr und ganz besonders Kunst und Wissenschaft und alles, was darunter begriffen wird, sofern es sich mit der Welt beschäftigt und nicht auf ächt und wahrhaft christlich germanischem Fundamente basiert.¹²⁴

Morelli, ancora una volta sotto le mentite spoglie di Nicolaus Schäffer –portavoce di un altrettanto fittizio Traugott Gotthilf Schenk –¹²⁵, fa qui il verso alla reazione anti-

curò di introdurre l'amico italiano nell'alta società berlinese e parigina, scrivendo per lui una lunga serie di lettere di raccomandazione (cfr. in particolare la lettera inviata a Otto Mündler, in F. Rückert, *Briefe*, a cura di R. Rückert, Rückert-Ges., Schweinfurt 1977, vol. I, p. 741). Per quanto invece riguarda Engelhardt, pare che fu per suo tramite se Morelli intraprese una breve carriera di giornalista politico: rientrato in Italia, negli anni Quaranta egli redasse una serie di articoli anonimi per la "Allgemeine Zeitung", la maggior parte dei quali erano impegnati a documentare e polemizzare sul carattere dell'occupazione austro-ungarica nell'Italia del Nord. Per un'analisi più dettagliata dell'attività pubblicistica di Morelli e un catalogo approssimativo dei suoi interventi per il periodico bavarese si veda J. Anderson, *Dietro lo pseudonimo*, cit., in M 1991.

¹²⁴ M 1839 (rist. an 1991), p. 9, [«Tra i piaceri carnali e terreni prendiamo in considerazione non soltanto quelli ai quali ci si riferisce abitualmente con tale definizione, bensì ancor più e in particolare l'arte e la scienza, e tutto ciò che con esse si intende, purché abbia a che fare con il mondo e non si basi su fondamenti cristiano-germanici veri e autentici.»].

¹²⁵ In realtà, Morelli adotta più di un solo pseudonimo per la stesura di *Das miasma diabolicum*. Nell'introduzione al saggio è ancora una volta il primo *alter ego* di Morelli, il Nicolaus Schäffer del *Balvi magnus*, a chiarire l'origine del manoscritto: redatto nell'arco di quarant'anni dal devoto Traugott Gotthilf Schneck – si noti la scelta del nome, vera e propria iperbole della devozione religiosa e bigotta di cui il personaggio si fa portavoce –, il testo sarebbe rimasto incompiuto a causa della scomparsa prematura del suo autore, il quale in punto di morte avrebbe tuttavia pregato il più giovane Schäffer di volerne curare l'edizione. È interessante osservare come Morelli adotterà una doppia maschera anche per la redazione del suo *Kritischer Versuch*, sdoppiandosi in Ivan Lermolieff,

progressista dei fondamentalisti protestanti, e indica nell'arte e nella scienza le vere responsabili di una malattia sociale, la cui sintomatologia si risolve in un «fetore epidemico» che intossica l'atmosfera del paese rendendola irrespirabile. Nel testo, la scelleratezza della cultura greca e romana – conio diabolico e peccaminoso affatto estraneo al sentire germanico – è prontamente associata al modello socratico, ovvero proprio a quello schema dal quale Morelli avrebbe largamente attinto per tutta la vita. Camuffato da bigotto reazionario, anche il Morelli di *Das Miasma diabolicum* finisce così con il condannare quelle posizioni epistemologiche e quei modelli che egli aveva già chiaramente eletto a sigillo e comune denominatore di tutta la sua attività, sia scientifica sia storico-artistica.¹²⁶ L'ironia della scrittura morelliana è anche in questo caso duplice. Essa agisce sul livello del componimento letterario – del *Balvi magnus* come del *Miasma diabolicum* – scardinando l'apparente apoditticità dell'autore diegetico, ma è soprattutto rispetto al “metatesto” della biografia morelliana che si chiarisce lo scarto: Morelli prende di mira il sistema del quale egli stesso fa parte. Questo atteggiamento di “esclusione-inclusione” si evidenzierà ancor più chiaramente negli scritti critici di Lermolieff, dove, smessa la maschera parodica di primo livello, il camuffamento continuerà a rivelarsi nelle scelte linguistiche e strutturali della scrittura. L'arabesco romantico abbraccia così tutta la produzione morelliana, sia in senso diacronico sia sincronico, e conferma suo malgrado l'incapacità di Morelli di servirsi di una scrittura oggettiva e slegata dal modello. Chiamando in causa Socrate, l'autore del *Miasma diabolicum* ammicca così al lettore dotto contemporaneo: il riferimento implicito va questa volta a Friedrich Ernst Schleiermacher (1768-1834) e al suo *Über den Werth des Sokrates als Philosophen*

l'autore del testo, e in Johannes Schwarze, il presunto traduttore dell'edizione tedesca, rispettivamente anagramma “alla russa” e traduzione letteraria in tedesco del suo nome. In *Das Miasma diabolicum* compare però anche una terza voce, quella del fisico Jonathan Kappelmeier, responsabile della seconda parte del saggio – più spiccatamente “scientifica” – che, insieme alla biografia redatta da Schäffer, va a completare e ampliare il manoscritto originale di Schnek, configurandosi quindi come finzione di secondo livello nell'architettura parodica progettata da Morelli.

¹²⁶ Si avrà modo di tornare a discutere più approfonditamente del ruolo rivestito da Socrate per il circolo dei Romantici nei paragrafi 2.2 e 2.3, dedicati al dialogo e all'ironia quali mezzi stilistici privilegiati da Morelli.

(Sul valore di Socrate come filosofo, 1815).¹²⁷ Con questo saggio il pensatore tedesco, amico dei fratelli Schlegel, nonché uno dei più fervidi rappresentanti del Romanticismo, aveva per primo aperto il dibattito sulla questione socratica. Muovendo da una concezione meramente speculativa della filosofia, Schleiermacher argomenta una rivalutazione del Socrate storico e, dopo aver sollevato numerosi dubbi sull'attendibilità del racconto di Xenofonte, lo investe del titolo di fondatore di un nuovo indirizzo filosofico basato sull'unione di etica, fisica e dialettica:

(...) was der nachsokratischen Philosophie von Platon an eigenthümlich und seit dieser Zeit allen eigentlich sokratischen Schulen gemein ist, dass sei das Zusammensein und Ineinandergreifen dieser drei Disciplinen, Dialektik, Physik, Ethik. Dieser Unterschied trennt die Zeiten sehr bestimmt. Denn vor dem Sokrates waren diese Disciplinen theils ganz getrennt vorhanden, theils ohne gehörige Sonderung und ohne bestimmtes Verhältnis ihr Inhalt unter einander gemischt.¹²⁸

¹²⁷ F.E. Schleiermacher, *Über den Werth des Sokrates als Philosophen*, in Id. *Sämmtliche Werke, Dritte Abtheilung. Zur Philosophie*, 2 voll., G. Reimer, Berlin 1838, pp. 287-308. Per un'analisi più dettagliata del testo di Schleiermacher e delle sue posizioni critiche rispetto alla filosofia socratica, si rimanda al saggio di L.A. Dorion, *À l'origine de la question socratique et de la critique du témoignage de Xénophon: l'étude de Schleiermacher sur Socrate (1815)*, in "Dionysius", n. 19 (2001), pp. 51-74. Va qui per inciso ricordato che lo stesso Morelli aveva già partecipato con interesse ad altri dibattiti sulla filosofia classica che avevano visto protagonista proprio Schleiermacher. A tal proposito si veda la lettera inviata da Morelli a Niccolò Antinori il 30 dicembre 1943 (Archivio Antinori, cit. in J. Anderson, *'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum'*, cit., p. 51), nella quale il *connoisseur* fa esplicito riferimento al saggio di Schleiermacher dedicato alla filosofia di Eraclito (*Heraklitos der Dunkle von Ephesos, dargestellt aus den Trümmern seines Werkes und den Zeugnissen der Alten*, 1808), un testo che per stessa ammissione di Morelli gli fu suggerito da un non meglio precisato «filologo tedesco». Del resto, pare che Morelli fosse un grande estimatore di Schleiermacher e che ne tradusse perfino alcuni testi dal tedesco, sebbene la critica contemporanea non sia ancora riuscita a individuare di quali si tratti (cfr. J. Anderson, *'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum'*, cit., p. 50).

¹²⁸ F.E. Schleiermacher, *op. cit.*, p. 298, [«(...) ciò che è caratteristico della filosofia post-socratica a partire da Platone e, da questo momento in poi, comune a tutte le scuole davvero socratiche, è la coesistenza e la compenetrazione di queste tre discipline, dialettica, fisica, etica. Questa differenza divide le epoche in maniera ben definita. Giacché, prima di Socrate, queste discipline erano in parte affatto distinte, in parte prive della necessaria ripartizione e senza rapporto definito, il loro contenuto mescolato reciprocamente.»].

Nondimeno, il percorso inaugurato da Socrate non si caratterizza soltanto nell'unione ordinata di più discipline potenzialmente autonome, bensì soprattutto nel *modus operandi* alla base di questo nuovo ordine filosofico. Schleiermacher sceglie l'espressione "arte dialettica" proprio per definire la capacità di combinare armonicamente il molteplice in un tutto unitario, a sua volta scindibile nelle proprie componenti essenziali. Benché più tardi Platone e i socratici avrebbero applicato la filosofia dell'ateniese come una vera e propria scienza, secondo Schleiermacher Socrate, che pure aveva costruito il suo stesso pensiero filosofico alla stregua di una *Wissenschaft* (scienza), avrebbe continuato piuttosto a esercitarlo come un'arte:

(...) Sokrates habe diese Kunst richtiger Begriffsbildung und Begriffsverknüpfung gelehrt. Nur dass, eben weil es eine Kunst ist, das trockne Lehren nicht genügte und deshalb auch gewiss vom Sokrates nicht abgesondert betrieben wurde; sondern diese Kunst wollte in den mannigfaltigsten Anwendungen angeschaut und selbst geübt sein; und wer darin noch nicht fest war, und die Schule zu zeitig verließ, dem verging sie wieder, und mit ihr alles fast, was vom Sokrates zu lernen war (...)¹²⁹

Ancora una volta si è qui dunque confrontati con quella relazione fra arte e scienza già rilevata discutendo degli scritti *naturphilosophisch* di Goethe e della *Symbolik der menschlichen Gestalt* di Carus,¹³⁰ un approccio a cui la *Experimentalmethode* morelliana deve senz'altro la propria impostazione metodologica: l'esercizio del sapere prende forma e si legittima nella consapevolezza del proprio non conoscere, trovando metodo nella perseveranza del dilettante appassionato.

Alcuni passaggi successivi nella parodia morelliana, Schneck si scaglia contro Shakespeare e Raffaello, altri due "idoli" moderni che definisce «servitori di Satana» imbevuti di peccato, e crede capaci di contagiare anche gli spiriti più eletti servendosi di un modello di perdizione e degrado. Socrate, la filosofia dell'arte e della natura, Shakespeare, Raffaello: un catalogo, questo proposto da Morelli,

¹²⁹ *Ivi*, p. 304, [«(...) Socrate ha insegnato la giusta educazione e associazione concettuale di quest'arte. Soltanto che, proprio perché si tratta di un'arte, lo sterile insegnamento non bastava e pertanto non fu certo esercitato isolatamente neppure dallo stesso Socrate; piuttosto, quest'arte voleva essere osservata ed esercitata nelle più svariate applicazioni; e chi ancora non la padroneggiava e lasciava la scuola troppo presto, costui la perdeva di nuovo, e con essa quasi tutto ciò che da Socrate si poteva apprendere (...)].

¹³⁰ Vedi paragrafo 1.1. del presente saggio.

tutt'altro che ingenuo, e che non a caso raccoglie le tappe fondamentali del Romanticismo tedesco, i suoi simboli e miti.

Le traduzioni curate da August Wilhelm Schlegel (1825; 1833)¹³¹ avevano aperto la strada anche in Germania al culto del grande drammaturgo inglese. Accanto a Cervantes e Goethe, Shakespeare era considerato il paradigma dello scrittore moderno, tanto che in uno dei suoi frammenti Friedrich Schlegel giunse perfino a definirlo un modello di correttezza poetica, capace di controllare gli stili e i generi:

So ist er auch systematisch wie kein anderer: bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben großen Maßstabes, durch gigantische Wiederholungen und Refrains; oft durch Parodie des Buchstabens und durch Ironie über den Geist des romantischen Drama und immer durch die höchste und vollständigste alle Stufen der Poesie von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung derselben.¹³²

¹³¹ L'entusiastica ricezione delle traduzioni di A.W. Schlegel coincise esattamente con gli anni di studio trascorsi da Morelli a Monaco. Sebbene manchi qualsiasi documentazione in grado di dimostrare se Morelli avesse conosciuto i testi shakesperiani proprio grazie all'edizione tradotta da A.W. Schlegel, certo è che il *connoisseur* era un attento lettore di quest'ultimo, di cui possedeva una copia di *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811). I tre volumi dell'edizione Mohr und Winter (Heidelberg, 1817) facevano parte della raccolta privata di Morelli, lasciata per volontà testamentaria alla Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, ove essi ancora oggi si conservano (antisala E, fila IV, 19, 20, 21; F/21). Fra i molti passaggi del testo di Schlegel sottolineati e talvolta perfino commentati a margine da Morelli, ne spicca in particolare uno alla dodicesima lezione (vol. III, p. 54) in cui il critico romantico si occupa, guarda caso, proprio di Shakespeare e della sua capacità di osservare e interpretare i segni più piccoli del carattere umano: «Shakespeare's Menschenkenntnis ist zum Spruchworte geworden; seine Überlegenheit hierin ist so gross, dass man ihn mit Recht den Herzenstündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkührlichen Äusserungen des Gemühts zu bemerken und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Scherheit auszugeben, macht den Menschen = Beobachter (...)», [«La conoscenza che Shakespeare aveva dell'animo umano è divenuta proverbiale; la sua superiorità al riguardo è tale che a ragione lo si è nominato lo scrutatore del cuore. La capacità di notare anche le manifestazioni più squisite e involontarie dell'animo, e di spiegare con sicurezza il significato di questi segni articolandolo per mezzo di esperienza e riflessione, fa dell'uomo = osservatore (...)»].

¹³² F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 253, in E. Behler, a cura di, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe in 35 Bänden*, Schönningh, München-Paderborn-Wien 1958 ss. [d'ora in poi segnalato con la sigla KFSA seguita dal numero del volume], II (a cura di H. Eichner), 1971, p. 208, [«Egli è anche sistematico come nessun altro: ora col far contrastare, per antitesi, individui, masse, anzi mondi, in

La fusione di più orientamenti stilistici, che l'*Athenaeum* celebra quale aspetto fondamentale della produzione letteraria shakespeariana, aveva finito con l'affascinare anche Morelli, i cui saggi giovanili, per quanto caratterizzati dalla goffaggine tipica del dilettante, sembrano non a caso essere la trascrizione pratica dei precetti romantici. Antitesi, contrasto, parodia, ironia sono gli ingredienti per mezzo dei quali il giovane autore del *Balvi magnus* e di *Das miasma diabolicum* cerca per la prima volta di abbattere le sovrastrutture convenzionali della società tedesca borghese e filistea di inizio Ottocento. E se è vero che «Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst»,¹³³ è altrettanto vero che un avanzamento progressivo si rispecchia non soltanto nell'atteggiamento combinatorio adottato dalla prosa morelliana, bensì soprattutto nell'approccio trasversale e interdisciplinare prediletto dal *connoisseur*. Medico, scienziato, politico, giornalista, collezionista, storico dell'arte, letterato: Morelli è l'emblema dell'ecllettismo romantico e della commistione dei saperi auspicata da Friedrich Schlegel. In una simile prospettiva, il lavoro del critico letterario poco differisce da quello dell'esperto conoscitore d'arte, anzi si costruisce in analogia a questo e viceversa, in un gioco delle contaminazioni di cui Morelli si rivelerà abile stratega, e che proprio Schlegel aveva prospettato con anticipo, fin dal *Gespräch über die Poesie* (Dialogo sulla poesia, 1800):

Shakespeares früheste Werke müssen mit dem Auge betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Altertümer der italienischen Malerkunst verehrt. Sie sind ohne Perspektive und andere Vollendung, aber gründlich, groß und voll Verstand, und in ihrer Gattung nur durch die Werke aus der schönsten Manier desselben Meisters übertroffen.¹³⁴

gruppi pittoreschi; ora con la simmetria musicale delle stesse grandi proporzioni, con riprese gigantesche e ritornelli, spesso con la parodia della lettera e con l'ironia sullo spirito del dramma romantico e costantemente con la più alta e compiuta individualità e la più versatile rappresentazione che riunisce tutti i gradi della poesia, dalla più sensuale imitazione fino alla più spirituale caratterizzazione.», tr. it. a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 188].

¹³³ F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 247, in KFSa, II, p. 206, [«L'universalità di Shakespeare è come il centro dell'arte romantica.», tr. it. a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 187].

¹³⁴ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in KFSa, II, p. 300, [«Le prime opere di Shakespeare devono essere considerate con gli stessi occhi con cui il conoscitore ammira i maestri antichi della

L'attenzione particolare dedicata alla produzione giovanile di un artista – emblematico il caso di Raffaello – sarà anche uno dei capisaldi del procedere scientifico morelliano, costruito, lo si è già visto, sulla riflessione evolutiva e organicista delle scuole artistiche e sulla relazione forma-spirito che ne governa lo sviluppo.

Anche la seconda parte del *Gespräch* di *Athenaeum* cela un assunto fondamentale per la cultura romantica, frutto sia della filosofia trascendentale sia della mediazione *naturphilosophisch*:

Man wird beim Dante, bei Shakespeare und anderen Großen Stellen, Ausdrücke finden, die an sich betrachtet schon das ganze Gepräge der höchsten Einzigkeit an sich tragen; sie sind dem Geist des Urhebers näher als andere Organe der Poesie es je sein können.¹³⁵

Nel frammento letterario si legge la traccia cristallina della personalità artistica. Le parole di Lothario, uno dei personaggi del dialogo, anticipano così quello che, applicato all'osservazione formale di un testo pittorico, sarà l'asse portante della *Experimentalmethode* morelliana. Con ciò non si vuole affatto sostenere una filiazione diretta di quest'ultima dalle teorie letterarie dei fratelli Schlegel, bensì piuttosto sottolineare come sia il percorso ermeneutico primo-romantico, sia la scienza dell'arte teorizzata da Morelli fossero in realtà due tappe successive lungo una stessa traiettoria culturale. Morelli cresce e studia in un ambiente intriso di quel "romanticismo" avviatosi con la rivoluzione filosofica fichtiana, ed è impensabile credere di poterne valutare le idee al di fuori di tale contesto. Nel *Miasma diabolicum* egli si serve dello strumento romantico per eccellenza, l'ironia – un aspetto sul quale si tornerà più specificatamente in seguito – e lo fa per scavalcare i limiti imposti dal

pittura italiana. Non posseggono prospettiva né altre perfezioni, ma sono profonde, grandi, colme di intelligenza, e nel loro genere vengono superate solo dal periodo migliore del poeta [n.d.a., maestro].», trad. it. a cura di D. Mazza, *Dialogo sulla poesia (V fascicolo 1800)*, in *Athenaeum*, cit., p. 664].

¹³⁵ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in KFSa, II, p. 349, [«In Dante, Shakespeare e in altri grandi, si troveranno passi, espressioni che, considerati di per sé, già portano in sé stessi l'intera impronta dell'unicità più elevata; essi sono più prossimi allo spirito dell'autore di quanto altri organi della poesia potranno mai essere.», tr. it. a cura di D. Mazza, in *Dialogo sulla poesia (VI fascicolo, 1800)*, cit., p. 788].

dogmatismo religioso; trent'anni più tardi, sotto le mentite spoglie del russo Lermolieff, egli ricorrerà allo stesso stratagemma per presentare il proprio metodo rivoluzionario finalizzato all'attribuzione delle opere d'arte. La prosa di Morelli nasce dunque nella comprensione del sistema di cui si fa beffe, sia esso (natur)filosofico, storico-artistico o letterario, evolvendo dalle stesse posizioni che essa mira a ridicolizzare.

In *Das miasma diabolicum*, il gioco ironico di Morelli, facendo leva sul bigottismo stereotipato del tedesco devoto, si spinge tanto in là da sostenere che la pericolosità del carattere di Raffaello fosse radicata nella sua stessa origine di italiano:

Was nun den Raphael anbetrifft, so sollte schon das hinreichen, dass er ein Italiener ist (das Land, wo der Fleischesdienst noch am grässlichsten herrscht), um euch von ihm und seinen Fratzen abzuwenden (...).¹³⁶

Che il clima eserciti la propria influenza sui tratti caratteriali e culturali di un popolo è un discorso sostenuto da una lunga tradizione letteraria.¹³⁷ Lo stesso Morelli

¹³⁶ M 1839 (rist. an. 1991), p. 13, [«Per quanto riguarda Raffaello, dovrebbe già bastare il fatto che è un italiano (il paese dove la carnalità domina ancora nella maniera più orrenda) per allontanarvi da lui e dalle sue smorfie (...)].

¹³⁷ Sempre per restare in ambito romantico, il rovesciamento burlesco di una simile teoria applicata alla grammatica era già stato proposto anche da August Wilhelm Schlegel nel suo *Die Sprachen* (Le lingue, 1798), satira dei *Grammatische Gespräche* di Klopstock (Dialoghi grammaticali, 1794), pubblicata come testo d'esordio sul primo fascicolo della rivista *Athenaeum*. Schlegel vi propone un animato dialogo fra le personificazioni delle lingue moderne e antiche, cui attribuisce caratteri spiccatamente umani, cogliendo anche l'occasione per tracciare un quadro semi-serio degli stereotipi nazionali (cfr. A.W. Schlegel, *Le Lingue. Dialogo sui "Dialoghi grammaticali" di Klopstock*, in *Athenaeum*, cit., pp. 5-47). A proposito dell'influenza esercitata dalla geografia climatica sulla produzione artistica di un maestro, è emblematico anche il seguente frammento di F. Schlegel: «Rubens' Anordnung ist oft dithyrambisch, während die Gestalten träge und auseinander geschwommen bleiben. Das Feuer seines Geistes kämpft mit dem klimatischen Schwerfälligkeit. Wenn in seinen Gemälden mehr innre Harmonie sein sollte, mußte er weniger Schwungkraft haben, oder kein Flamänder sein.», F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 181, in KFSa, II, p. 193, [«La disposizione, in Rubens, è spesso ditriambica, mentre le figure restano inerti e accostate confusamente. Il fuoco del suo spirito lotta con la pesantezza climatica. Se volesse ottenere maggiore

ritornerà più volte nel corso degli anni a promuovere una teoria dell'arte che tenga conto anche del carattere regionale, e per estensione nazionale, delle diverse personalità e scuole artistiche. Non soltanto: Morelli sosterrà perfino l'esistenza di un vero e proprio fenomeno linguistico, capace di invalidare il giudizio artistico espresso da chi, per differente origine culturale, non è in grado di penetrare empaticamente nello spirito dell'artista preso in esame. Come l'idioma, anche la lingua dipinta è influenzata dall'origine geografica sia di chi se ne serve sia di chi vuole apprenderne i rudimenti:

Ist es doch naturgemäss, dass das, was so oft mit der *gesprochenen* Sprache sich ereignet, ebenfalls mit der *gemalten* Sprache statthat.¹³⁸

Und in der That, wenn ein Nordländer, der zu Hause sich angelegen sein liess, die italienische Sprache nach der Grammatik leidlich zu erlernen, über die Alpen kommt und da zufällig in eine Gesellschaft tritt, in der ausser mehreren Einheimischen auch ein Nordländer zugegen ist, welcher schon längere Zeit im Lande sich aufhielt und daher sein Italienisch mit relativer Geläufigkeit auszusprechen gelernt hat, so wird zweifelsohne der neue Ankömmling das Italienische im Munde seines Stamm- oder Landesgenossen viel besser verstehen, dessen Aussprache, dessen Betonung und dessen Syntax viel richtiger finden als die der Einheimischen, und er wird daher nicht anstehen, den italienisch redenden Landsmann oder Stammgenossen für den am besten sprechenden Italiener der Gesellschaft zu erklären. So ungefähr ergeht es manchem Nordländer auch mir der *gemalten Sprache* ...¹³⁹

armonia interna nei suoi dipinti, dovrebbe avere meno forza centrifuga, oppure non essere fiammingo.», trad. it. a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 176].

¹³⁸ M 1891, pp. 346-347, corsivo nell'originale, [«È senz'altro naturale che ciò che così spesso accade con la *lingua parlata* abbia luogo anche con quella *dipinta*.», M 2008, p. 133].

¹³⁹ M 1891, p. 347, [«In effetti, se un nordico che a casa si fosse curato di apprendere discretamente la lingua italiana secondo la grammatica, giungendo oltralpe si unisse a una compagnia nella quale oltre ad alcuni italiani fosse accidentalmente presente anche un suo conterraneo residente da tempo in quel paese, e perciò in grado di pronunciare l'italiano con relativa scioltezza, allora il nuovo arrivato comprenderebbe senza dubbio molto meglio l'italiano parlato dall'uomo che appartiene al suo stesso ceppo o nazione, e di cui egli giudicherebbe pronuncia, accentazione e sintassi molto più corrette di quelle degli stessi italiani, senza perciò indugiare nel ritenere il suo conterraneo come colui che, nella compagnia, parla meglio l'italiano. Ad alcuni nordici accade pressappoco la stessa cosa anche con la lingua dipinta (...).», M 2008, p. 133]. Sulla stessa linea di pensiero si colloca anche un altro paragone tracciato da Morelli in una lettera indirizzata all'amico e discepolo Jean Paul Richter il 14 luglio 1883: «Ein Fremder, der etwas englisch sprechen gelernt hat, wird schwerlich im Anfange seines Aufenthaltes in England imstande sein, den Irländer oder den Schotten vom Engländer selbst an der

Raffaello è e rimane un italiano, fatto che secondo Schneck lo renderebbe comprensibile soltanto a spiriti altrettanto degenerati, poiché segnati dallo stesso destino culturale. Il doppio di Morelli condanna di lascivia alcune famose opere dell'Urbinate, come gli affreschi con il *Trionfo di Galatea*, la loggia di *Amore e Psiche* (entrambi a Roma, villa Farnesina) e la cosiddetta *Fornarina* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica). Nemmeno i suoi dipinti di Madonne sono risparmiati: la loro «bellezza carnale» rivelerebbe soltanto le «smorfie di una bella femmina italiana, che com'è noto racchiude in sé il magnete di tutti i peccati carnali.»¹⁴⁰ Il pensiero corre qui immediatamente alla *Madonna Sistina* della Gemäldegalerie di Dresda (gall. n. 93, fig. 9), punto di riferimento per eccellenza del discorso estetico primo romantico in Germania, descritta in termini affatto terreni anche nei *Gemälde* di Schlegel.¹⁴¹ La fama della *Sistina*, divenuta sinonimo di tutte le Madonne di

Aussprache zu unterscheiden – dies tut aber ein Engländer. So geht es ungefähr auch mit dem Sehen in der Kunst. Diese Kunstkritiker, die eben doch im besten Falle nur Dilettanten sind, haben keinen Begriff von solchen Studien.», I e G. Richter, *op. cit.*, p. 274, [«All'inizio del suo soggiorno in Inghilterra, uno straniero che abbia appreso a parlare un po' di inglese difficilmente sarà in grado di distinguere la pronuncia di un irlandese o uno scozzese da quella di un inglese – come fa invece un inglese. Anche con l'osservazione artistica avviene più o meno la stessa cosa. Questi critici d'arte, che per l'appunto nel migliore dei casi sono soltanto dilettanti, non hanno alcun senso per tali studi.»].

¹⁴⁰ «Was sind seine gepriesenen Madonnen anders, als Gesichter italiänischer Weiber, deren fleischliche Schönheit er nur mit einem gewissen Glanz von Demuth übertüncht hat (...). Ziehen wir aber diesen Schleier von Demuth weg, so bleibt uns nichts zurück als die Fratze eines sogenannten schönen italiänischen Weibes, die bekanntlich den stärksten Magnet aller fleischlichen Sünde in sich schließt.», M 1839 (rist. an. 1991), p. 11, [«Cos'altro sono le sue elogiate Madonne se non volti di femmine italiane, la cui bellezza carnale egli ha imbiancato con un certo lustro di umiltà (...). Se però togliamo questo velo di umiltà, non resta che la smorfia di una cosiddetta bella femmina italiana, che com'è noto racchiude in sé il più potente magnete di tutti i peccati carnali.»]. Azzardata sembra invece l'osservazione di Jaynie Anderson, la quale vede nel commento di Nicolaus Schäffer sull'abitudine raffaellesca di ritrarre gli angeli nudi una parodia morelliana delle reazioni suscitate dall'*Ardinghella und die glückseligen Inseln* di W. Heine (Ardinghella e le isole felici, 1787), cfr. J. Anderson, 'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum', *cit.*, p. 51.

¹⁴¹ Così ne parla Louise nel *Gespräch*: «Eine Göttin kann ich die Maria nicht nennen. (...) Sie hingegen ist nur das höchste von menschlicher Bildung (...) Es ist auch nichts Aetherisches an ihr, alles gediegen und körperlich. (...) Sehen Sie, selbst dass die bloßen Füßen auf die Wolken treten, und kein Gewand sie versteckt, ist nicht umsonst: man sieht die Gestalt bestimmter und sie erscheint

Raffaello, fa sì che Morelli non abbia affatto bisogno di menzionare la tela per costruire la propria parodia. Esacerbando la carnalità delle Vergini dipinte da Raffaello, egli ne condanna l'adorazione e scaglia il fervore religioso di Schneck contro la ricezione estatica avviata dai romantici di *Athenaeum*, che quindi si configura per antitesi come vero e proprio culto pagano per la donna, annullandone l'aspetto più sentitamente devozionale e agiografico.¹⁴²

La prima parte del *Miasma diabolicum* si chiude con l'esame della relazione che intercorre tra l'apparato respiratorio e il grado di santità dell'individuo. La differenza anatomica del sistema respiratorio sarebbe così alla base del lezzo insostenibile

menschlicher.” (AWS SW, vol. IX, p. 83). “Non posso definire Maria una dea. (...) Lei invece, è solo la massima espressione della formazione umana. (...) Non c'è nulla di etereo in lei, ogni parte è retta e solida. (...) Vedete, persino che i piedi nudi si posino sulle nuvole e non siano coperti dalle vesti, non è casuale: la figura così appare più determinata e più umana.», trad. it. a cura di D. Mazza, *I dipinti*, in *Athenaeum*, cit., pp. 370-371].

¹⁴² Del resto, non va neppure dimenticato che, a Monaco, Morelli aveva stretto amicizia con alcuni di quegli artisti la cui attività pittorica si era orientata proprio verso il recupero del modello raffaellesco. Nomi come Peter von Cornelius (1784-1867) e Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), indissolubilmente legati al circolo dei Nazareni, sintetizzano l'ambiente culturale frequentato dall'italiano. Morelli, testimone degli ultimi strascichi del Romanticismo, ne aveva interiorizzato idee e opinioni, tant'è che non sembra troppo casuale il fatto che egli avrebbe in seguito sviluppato una predilezione per i cosiddetti Primitivi italiani e per le opere del primo Raffaello. L'entusiasmo tributato dai *Frühromantiker* per l'arte dell'Urbinate – classico fra i moderni e, come tale, rappresentante ideale del sentimento artistico romantico – troverà dunque la propria naturale continuazione non soltanto nell'arte dei *Deutschrömer*, bensì anche nei testi di Lermolieff: sarà proprio intorno alla figura del giovane Raffaello che si concentrerà la polemica sulla *Experimentalmethode*, innescando un acceso confronto tra il *connoisseur* italiano e la storiografia artistica tedesca, rappresentata in prima istanza da Lippmann, Springer e Müntz (cfr. *Introduzione*, nota 19, pp. 9-10). Rivendicando la corrispondenza *naturphilosophisch* fra forma e spirito, e celebrando l'individualità artistica di Raffaello, Morelli identifica nell'Urbinate il limite estremo per la validità del proprio metodo sperimentale: Raffaello coinciderebbe con l'ultimo stadio di uno sviluppo artistico organico e naturale, caratterizzato dalla manifestazione dell'Io poetico originale. Secondo Morelli, a partire dalla maturità del grande maestro, l'arte avrebbe smesso di essere caratteristica: gli artisti, abbandonandosi a un manierismo impersonale basato non soltanto sulla ripetizione pedissequa dell'illustre modello, bensì soprattutto sul tentativo di interiorizzarne lo spirito, e quindi il carattere, avrebbero reso impossibile l'applicabilità di un metodo che proprio del caratteristico si nutrive.

emanato dai peccatori, un effetto che il fisico Kappelmeier – il terzo *alter ego* di Morelli nel saggio – si preoccupa di esaminare nel secondo capitolo, servendosi di una dettagliata analisi scientifico-anatomica tra il serio e il faceto. Soltanto grazie al «Luft-Visor», una sorta di maschera antigas progettata da Schneck, l'uomo di fede può proteggersi da questo “miasma”, responsabile dell'epidemia di colera che infettava la Germania.¹⁴³

Per concludere, si osservi anche come in *Das Miasma diabolicum* il rapporto tra forma e spirito – *Leitmotiv* morelliano per eccellenza non soltanto in questo saggio – venga messo alla berlina proprio dove, interpretato nella sua accezione più rigorosamente fisiognomica, esso è ridotto a mero strumento dell'ipocrisia religiosa:

(...) wem der Sinn für das geheime, christliche Wollen der Natur aufgegangen, wer den Urgeist in ihr zu suchen geneigt ist, ... – *der*, sagen Wir, wird Unsere Behauptung, dass die äußere Gestalt nur ein Abdruck der innere Seele sey, nicht mit weltliche Nüchternheit von sich ablehnen. So wie man aus der Krystallisation des Minerals dessen Seele erkennt, so blicket schon aus dem Gesichte der ganze innere Mensch heraus. Das Antlitz ist gleichsam die Barometertafel, worauf „anhaltend gutes, veränderliches und schlechtes Wetter“ der Seele gezeichnet steht.¹⁴⁴

L'aspetto spento, emaciato e pallido del pellegrino diverrebbe così la prova visiva della sua rettitudine spirituale, confermata anche da alcuni dettagli fisiognomici: mani e piedi grandi rivelerebbero, per esempio, una donna devota e spiritualmente integra – secondo un'osservazione che, in nota al testo, Schäffer dice essere stata dello stesso Lavater.¹⁴⁵ In linea con la bigotteria di simili osservazioni, sono anche alcune annotazioni preconette sull'abbigliamento caratteristico dell'uomo cristiano,

¹⁴³ Cfr. nota 122, p. 50.

¹⁴⁴ M 1839 (rist. an 1991), p. 26, [«(...) chi comprende il volere segreto e cristiano della Natura, chi tende a cercarvi lo spirito primordiale, (...) – *costui*, diciamo, non respingerà con secolare sobrietà la nostra asserzione secondo cui la forma esterna è soltanto un'impronta dell'animo interiore. Come dalla cristallizzazione del minerale se ne riconosce l'anima, così già dal viso traspare interamente l'interiorità dell'uomo. Il volto è, per così dire, la tavola barometrica sulla quale è segnalato “il tempo sereno stabile, variabile e cattivo” dell'animo.»].

¹⁴⁵ «Ein fast untrügliches Kennzeichen für die Gesalbtheit und ächte Frömmigkeit der Frauen ist der große Fuß und die große Hand (etwas, was schon der gefeierte Lavater bemerkte)», *ivi*, p. 29, [«Un segnale quasi infallibile dell'eccellenza e della vera devozione nelle donne sono il piede e la mano grandi (come ha già osservato il celebre Lavater)»].

nelle quali Jaynie Anderson ha giustamente letto un riferimento implicito al *Sartor Resartus* (Il sarto rappezzato, 1831-1834) di Thomas Carlyle (1795-1881).¹⁴⁶

Dissezionati i livelli semantici che compongono i saggi burleschi del giovane Morelli, ed estratta dal nucleo l'essenza romantica che li informa, non rimane altro che leggere anche il suo metodo sperimentale tenendo conto di questa stessa stratificazione. Esaminata da questo punto di vista, la *Experimentalmethode* rivela tutta la propria fragilità metodologica, dimostrandosi ancora una volta il frutto di un sapere filosofico e poetico, aperto e in divenire, piuttosto che bloccato sulla sterile applicazione di regole attributive. Analizzato sotto questa luce, il metodo morelliano si discosta dal suo stereotipo, che lo vorrebbe ridurre a un sistema di regole sclerotizzate, basato su un'analisi formale a partire da un imbarazzante catalogo di orecchie e mani. La "scientificità" del metodo risiederebbe invece proprio nel suo configurarsi quale frammento di un pensiero più vasto, e nella consapevolezza di una sua continua perfettibilità, in assoluta armonia con il *topos* romantico e schlegeliano – un aspetto che si avrà modo di approfondire anche nel capitolo dedicato al frammento.¹⁴⁷

1.5 Giovanni Morelli e Bettina von Arnim: rilettura romantica del «paradigma indiziario»¹⁴⁸

Nell'estate del 1838, al termine del lungo periodo di studio trascorso tra Monaco ed Erlangen, Morelli si mise in viaggio alla volta di Berlino. Lì, forte di una lunga serie di lettere di raccomandazione firmate in gran parte da Friedrich Rückert, egli riuscì senza troppe difficoltà a farsi aprire le porte dell'alta società prussiana. Numerose furono le personalità con le quali Morelli intrattenne rapporti piuttosto frequenti, le stesse alle quali, tredici anni dopo, egli avrebbe a sua volta raccomandato Niccolò Antinori all'ora del suo viaggio in Germania:

¹⁴⁶ Cfr. J. Anderson, *'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum'*, cit., p. 52.

¹⁴⁷ Cfr. paragrafo 2.3. del presente lavoro.

¹⁴⁸ Il concetto di "paradigma indiziario" rimanda qui a quel modello epistemologico delle scienze umane proposto da C. Ginzburg nel suo già citato saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*.

Mi rincresce che Waagen non sia a Berlino – lui era l'uomo che ci voleva per te (...) . Ma pazienza! Io spero nella Bettina [von Arnim]. Essa ti condurrà in casa del suo cognato Savigny, e lì bisogna andarci. Ma dovresti pure conoscere Alessandro Humboldt, giacché sei a Berlino. È certo l'uomo più celebre della presente società umana. (...) Se mai il poeta e famoso orientalista Rückert fosse a Berlino, va a visitarlo e salutamelo di cuore – è una carissima persona. Domandami alla Arnim se conoscesse la Bruker, e che nome gode a Berlino. Un libro tedesco da leggersi costà mi pare: le novelle di Enrico Kleist (...) mi vengono ancora degli altri in mente e qualche novella di Hoffmann. Se avessi occasione di conoscere K. Ritter il geografo dovresti profittarne. È uno dei più distinti scienziati viventi. Se c'è il Barone De Busch, il famoso geologo, va' a salutarlo a nome mio (...).¹⁴⁹

Un elenco davvero denso di nomi prestigiosi, quello delle frequentazioni morelliane in Prussia. E notevole appare anche l'interesse letterario dimostrato da Morelli, che qui ancora una volta rivela di essersi a lungo nutrito di cultura romantica. Egli però non si contenta di consigliare all'amico fiorentino la lettura delle opere di due autori romantici come Heinrich von Kleist (1777-1811) e Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), bensì traccia anche una sintetica analisi culturale della letteratura e dell'arte tedesche, con l'intento di sfrondare luoghi comuni diffusi fra gli italiani, allora come oggi:

(...) Ora voglio dirti qualcosa sopra due osservazioni che trovo nella penultima tua e delle quali la prima non mi pare giusta, benché accreditatissima da noi. Tu dici: che in Italia si raggiunge il vero più facilmente col sentimento, in Germania con la ragione, e che da questo nasca il genio artistico e passionato italiano, e al contrario in Germania l'erudizione e il genio un poco pedante. Questo io lo trovo un pregiudizio nostro. Nell'*Egmont* p.e. non hai molto sentimento. E poi leggi certe poesie di Goethe, di Schiller, di Uhland, die Hölty, die Heyne [sic!], di Rückert e vedrai che vengono proprio direttamente dal cuore e parlano direttamente al cuore. Guarda codesti quadri antichi di Dürer, di Luca Cranach, di Holbein ecc. e vi troverai certo più sentimento che forma. E questo mi pare anzi caratteristico per l'arte germanica, che in essa il sentimento profondo ci faccia dimenticare la rigida e gretta forma in cui è racchiuso – difetto che deve ascriversi al paese.¹⁵⁰

Innanzitutto, va sottolineato come qui non sia affatto casuale il riferimento all'*Egmont* di Goethe – dramma storico sulla rivolta dei Paesi Bassi contro la dominazione spagnola nel XVI secolo, concepito ancora secondo un gusto affatto sturmeriano. Fu infatti lo stesso Antinori a volgerne il testo in italiano e dedicarlo a Morelli, che quindi anche in questo caso si rivela mediatore tra la cultura italiana,

¹⁴⁹ Lettera di Morelli a Niccolò Antinori, 22 agosto 1851, cit. da G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori, cit.*, pp. 25-26.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

nello specifico fiorentina, e le scienze e arti tedesche. Ciò che tuttavia emerge con prepotenza da questo passaggio è un paradigma ormai ben noto: il sentimento infonde vita al corpo artistico, dandogli forma. Il rapporto qualità-quantità, demolito dalla fisica galileiana estranea al dato individuale e multiforme, riemerge qui nella sua nuova accezione romantica, tradotto nel binomio materia-forma, corpo-anima. Ma prima di approfondire questo aspetto è necessario fare un ulteriore passo indietro.

Fra tutte le amicizie strette a Berlino, fu non a caso soprattutto quella con Bettina von Arnim (1785-1859) a lasciare un'impronta molto forte sullo spirito del futuro *connoisseur*. È con autentica malinconia che Morelli ricorda all'Antinori le ore trascorse a chiacchierare nel salotto della von Arnim:

Quanto desidererei rivedere la famiglia Arnim e passar con te una sera nella loro compagnia! La marchesa è d'un cuore eccellente, e come donna una vera curiosità. Ai miei tempi l'Armgarth era una bella ragazza, ora sarà vecchia – ma Ghisely sarà diventata bella intanto. Fa pure del chiasso con loro, ché in quella casa si può fare ogni pazzia, ed essere certo di non dispiacere. Io ero lì come se fossi in casa mia. E salutamele tutte caramente e di' loro ch'io desidererei tanto di vederle in Italia e di poter loro fare da Cicerone.¹⁵¹

Amore senile di Goethe, moglie del romantico Achim von Arnim (1781-1831) e sorella di quel Clemens Brentano (1778-1842) che Morelli già aveva avuto modo di conoscere a Monaco negli anni della sua fase pietistica,¹⁵² Bettina accolse Morelli

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Nel 1833, Clemens Brentano pubblicò nei suoi diari le *Visionen über die Engel, die Armen Seelen im Fegefeuer, die streitende Kirche u.a. von Anna Katharina Emmerich* (Visioni di Anna Katharina Emmerich). Il resoconto, frutto di alcuni anni di paziente ascolto spesi al capezzale della suora Anna Katharina Emmerich, doveva essere un tema niente affatto congeniale a Morelli, allergico a qualsiasi forma di bigottismo religioso. Parlando del fratello Clemens, in occasione del suo primo incontro con Morelli, la von Arnim gli domanda ironica che cosa egli pensasse della presunta santità della suora. La risposta di Morelli fu certamente dettata più dalla buona educazione che da una convinzione personale: «Gnädige Frau, da ich sie nie gesehen, so kann ich auch nicht eigenmächtig darüber urtheilen, sondern mich bloss an die Aussage derjenigen halten, die viele Jahre lang an ihrem Bette zugebracht haben, wie dieses mit Ihrem Herrn Bruder der Fall war.», lettera di Morelli a Genelli, 14-24 giugno 1838, cit. in J. Anderson, «Die geniale Bettina», cit., p. 49, [«Gentile signora, dal momento che non l'ebbi mai vista, non mi è concesso di giudicare con arbitrio, bensì soltanto d'attenermi a quanto sostenuto da coloro che trascorsero molti anni al suo capezzale, come nel caso di Suo fratello.» A tal proposito, Jaynie Anderson ha anche osservato che proprio in quello stesso periodo Morelli era occupato nella

nella cerchia più intima delle proprie frequentazioni. La cronaca di questi incontri è ripercorsa dalle parole dello stesso Morelli che, in una serie di lettere indirizzate al pittore Genelli, conosciuto a Monaco proprio poco prima di lasciare la città, redige un resoconto dettagliato delle visite alla «geniale Bettina» – il vezzeggiativo con il quale l'italiano era solito riferirsi alla scrittrice.¹⁵³

Fin dal loro primo incontro la conversazione si anima di riferimenti *naturphilosophisch* e medici. Proprio la formazione medica di Morelli sembra infatti affascinare più di tutto la von Arnim, a quell'epoca appassionata di omeopatia:

«Sie sind Mediziner?»
«Zu dienen.»
«Hoffentlich auch ein Verehrer der Homöopathie?»
«Die praktische Medizin hab' ich ganz liegen lassen und beschäftige mich dafür speziell mit Anatomie und den Naturwissenschaften.»
«Da thun Sie sehr unrecht daran», antwortete sie in einem sehr entschiedenen Tone, «denn wer einigermaßen Geist besitzt, dem muss die Förderung der Homöopathie am Herzen liegen.»
«Ich sehe das sehr wohl ein, allein ich fühle mich zu schwach dazu.»

Sie lächelte mitleidsvoll. «Sehen Sie», fuhr sie dann belehrend fort, indem sie eine höchst wichtige Miene dabei schnitt, «sehen Sie, ich halte die Homöopathie für die

stesura di un'altra satira, *Die Mystiker*, concepita come una parodia del testo *Die christliche Mystik* (La Mistica cristiana, 1836-1842) di Johann Joseph von Görres (1776-1848), l'ennesimo romantico ad aver convertito il proprio spirito rivoluzionario in un rigido conservatorismo clericale. La studiosa purtroppo non rivela però la collocazione del manoscritto, a quanto pare mai dato alle stampe da Morelli. Lo stesso varrebbe anche per altri due componimenti satirici, *Die Sage von den drei Schwestern* (La saga delle tre sorelle) e *Der Kunstkennner* (Il conoscitore d'arte), redatti da Morelli durante gli anni del soggiorno parigino. A proposito di questa seconda parodia si veda l'interessante scambio epistolare tra Morelli e Layard, in cui quest'ultimo dissuade l'italiano dal voler pubblicare il testo, ritenendolo troppo irriverente e "pericoloso" per la reputazione di Morelli, cfr. lettere del 20, 29 maggio e del 4, 9 giugno 1888, in C. Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, Garland Publishing, New York-London 1988, pp. 281-287. Sebbene neppure Anderson specifichi quale sia la permanenza di questi tre componimenti parodici, non pare troppo azzardato ipotizzare che essi si conservino ancora nell'archivio privato della famiglia Zavaritt. Un'ipotesi che chi scrive non ha purtroppo avuto modo di confermare o smentire.

¹⁵³ Cfr. paragrafo 1.3, nota 101, pp. 41-42. Particolarmente interessanti sono anche le scelte lessicali adottate da Morelli per descrivere la von Arnim, di volta in volta identificata con una «Nixe» (ondina), una «Sirene» (sirena), o un «Kobold» (elfo del focolare), quasi fosse una figura scaturita dal mondo della fantasia romantica e delle saghe germaniche.

erstaunlichste aller Wissenschaften. Da gehört doch Glauben an eine Allmacht und an seine Kunst, und dann schadet man nicht, wo man nicht helfen kann» etc. etc..¹⁵⁴

Morelli sceglie il termine «Unsinn» (nonsense) per sintetizzare all'amico Genelli quello che gli apparve come un arrogante ma non per questo meno interessante sproloquio della letterata. Bettina von Arnim, in quanto rappresentante della tradizione romantica, sembra infatti ancora ignorare la sottile linea di confine che nel corso del XIX secolo avrebbe sempre più marcatamente separato la pratica medica dalla ricerca scientifica. Il disinteresse dimostrato da Morelli per la medicina, sia essa tradizionale o, come in questo caso, alternativa, conferma quindi sì da un lato la sua appartenenza al secolo della rivoluzione positivista, ma non impedisce di constatare nel suo metodo la sopravvivenza di elementi tipici del pensiero qualitativo, "indiziario", e quindi romantico: è infatti a partire dall'aspetto esperienziale che Morelli deriva il proprio sistema scientifico, non a caso definito *Experimentalmethode*. Non solo. La sua curiosità analitica lo porta a sottolineare come proprio l'osservazione diretta della natura avesse giocato un ruolo determinante per la stesura del *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Carteggio di Goethe con una bimba, 1835), il componimento giovanile della von Arnim. Rimanendo fedele alla sua predilezione per l'invenzione dialogica, Morelli riporta così in citazione le obiezioni della scrittrice a tal proposito:

«Sehen Sie, Herr Morell», sagte sie in einem sehr freundlichen Tone, «alle diese Blicke in die Natur, die in meinen Briefen vorkommen, hab ich mir ganz *unbewusst* gethan, denn ich war damals ein Kind von 18 Jahren und auch jetzt könnt' ich von den meisten philosophischen Betrachtungen von Naturgegenständen *keine Rechenschaft geben*. Da Sie sich also speziell mit der Naturwissenschaft beschäftigen, so möcht' ich Sie gerne bitten, mit mir jene Stellen durchzugehen, von denen Sie meinen, dass sie

¹⁵⁴ Lettera di Morelli a Genelli, 14-24 giugno 1838, cit. in J. Anderson, "Die geniale Bettina", cit., p. 49, [« "Siete medico?" // "Al Vostro servizio." // "Spero anche un ammiratore dell'omeopatia?" // "Ho trascurato del tutto la medicina pratica e in compenso mi occupo nello specifico di anatomia e scienze naturali." // "Avete torto", rispose lei in tono molto deciso, "poiché all'uomo di un certo spirito dovrebbe stare molto a cuore la diffusione dell'omeopatia." // "Me ne rendo perfettamente conto, ma non mi sento all'altezza di un simile compito." // Lei mostrò un sorriso compassionevole. "Vedete", continuò poi con tono d'ammaestramento e un'espressione di massima gravità sul volto, "vedete, ritengo che l'omeopatia sia la più sorprendente di tutte le scienze. Bisogna aver fede in una forza onnipotente e nella sua arte, e per di più non si reca danno laddove non è possibile aiutare" ecc. ecc.».]

tiefe und treffende Blicke in die Naturwissenschaften sind. –Ich möchte gar zu gerne meine Eingebungen wissenschaftlich begründet sehn.»¹⁵⁵

Riconoscendo le competenze di Morelli nel campo delle scienze naturali, Bettina offre qui se stessa e il proprio lavoro al vaglio del giovane italiano, che in questo passaggio si auto-celebra quale brillante naturalista e anatomista, allo stesso tempo reinventandosi anche come critico letterario. Un simile scarto tra la competenza scientifica e artistica rivela quella commistione dei saperi così tipica per il Romanticismo tedesco, ed esplicita anche quelle che saranno le componenti fondamentali per il metodo del futuro Lermolieff: un procedere *naturphilosophisch* e l'attenzione al dettaglio caratteristico e inconsapevole.

Dalle lettere di Morelli si evince chiaramente come il suo rapporto con Bettina von Arnim assunse ben presto i tratti di un'amichevole e sincera simpatia. Morelli, raffinato conoscitore dell'indole umana, non perse dunque tempo prima di mostrare alla scrittrice alcuni dei disegni eseguiti da Genelli: egli sperava così di ottenere per l'amico pittore i favori della von Arnim e aprirgli la strada per qualche commissione ufficiale. Tuttavia il mecenatismo di Bettina si era già concentrato su un altro artista, tanto che la parte più rilevante dei racconti morelliani rimanda alla vicenda piuttosto patetica del pittore romantico Karl Blechen (1798 - 1840). La von Arnim, affascinata dalle sue opere, si era posta l'obiettivo di salvare l'artista sia dalla miseria della malattia psichica che lo affliggeva, sia dalle apprensioni della consorte – una vecchia megera che era riuscita a farsi sposare da Blechen finanziandogli in cambio un soggiorno di studio a Roma. Dopo aver istituito una lotteria su un dipinto del suo protetto, Bettina cercò in tutti i modi di coinvolgere Morelli in un rocambolesco rapimento architettato per portare Blechen a Bad Gastein e sottrarlo così alle attenzioni asfissianti della moglie.

¹⁵⁵ *Ivi*, [«Vedete, Signor Morell», disse lei in tono molto amichevole, “tutte queste osservazioni della natura che sono raccolte nelle mie lettere le ho fatte in maniera affatto inconsapevole, giacché a quell'epoca ero una bambina di 18 anni e anche ora non sarei in grado di dar conto della maggior parte di tali considerazioni filosofiche sugli oggetti naturali. Dal momento però che Voi vi occupate in special modo di scienza naturale, Vi sarei grata se voleste rivedere con me quei punti che Voi ritenete essere osservazioni naturalistiche profonde e appropriate. – Sarei fin troppo lieta di vedere la fondatezza scientifica delle mie ispirazioni.”], corsivo di chi scrive].

È proprio nell'introdurre a Morelli la vicenda del povero Blechen che Bettina sottopone al suo giudizio il quadro di un monaco seduto presso una marina,¹⁵⁶ un soggetto ormai svuotato di significato e affatto triviale agli occhi del futuro conoscitore d'arte. La scena si svolge alla presenza di un altro frequentatore abituale, e a dire il vero un po' incolore, di casa von Arnim, il Barone Rotschild. Con mordace auto-ironia Morelli ne riporta la seguente osservazione:

«Sie sind auch ein Kunstkenner?» fragte etwas vorwitzig der Herr Baron. –Da ich ihm aber gar keine Antwort gab, so warf der junge Held einen lächelnden Blick auf die Damen und drehte dabei seinen Brillantring am kleinen Finger.¹⁵⁷

Inconsapevole del proprio futuro di *connoisseur*, Morelli sceglie di non rispondere alla provocazione, preferendo celare dietro un silenzioso consenso sia le proprie competenze artistiche, all'epoca certo non ancora così affinate, sia soprattutto il proprio disprezzo per l'opera di Blechen; il desiderio di poter studiare più da vicino

¹⁵⁶ Si tratta del dipinto di Karl Blechen, *Monaco in una grotta sul Golfo di Napoli davanti alle rovine del Palazzo di Giovanna d'Aragona*, già nella collezione di Bettina von Arnim, e successivamente esposto alla Nationalgalerie di Berlino. L'opera, che andò distrutta durante la Seconda guerra mondiale, è riprodotta nel saggio di Jaynie Anderson, 'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum', *cit.*, fig. 51 p. 117. Simili immagini patetiche, costruite a partire dai modelli sclerotizzati di artisti come Caspar David Friederich e Carl Gustav Carus, erano molto diffuse all'epoca del soggiorno berlinese di Morelli. La fascinazione apparentemente ingiustificata espressa da Bettina von Arnim dinnanzi alla tela del Blechen va dunque senz'altro letta alla luce di questa tradizione; del resto, il soggetto del dipinto ricorda molto da vicino quello della *Marina con frate cappuccino* di Caspar David Friedrich (Berlino, Nationalgalerie, inv. n. 9/85), protagonista indiscussa della famosa *ekphrasis* dialogica inscenata da Heinrich von Kleist e Clemens Brentano, fratello di Bettina (cfr. C. Brentano, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner* [Sensazioni diverse dinnanzi a un paesaggio marino con frate cappuccino, 1810], H. von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* [Sensazioni di fronte a una marina di Friedrich, 1810], entrambi raccolti in F. Apel, a cura di, *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, rispettivamente alle pp. 351-356, e pp. 357-358).

¹⁵⁷ Lettera di Morelli a Genelli, 12 novembre 1838, *cit.* in J. Anderson, 'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum', *cit.*, p. 52, [«“Anche Voi siete un conoscitore d'arte?” domandò saccente il Signor Barone – Siccome io non gli risposi, il giovane arrogante lanciò un'occhiata compiaciuta alle signore, e così facendo si mise a giocherellare con il brillante che portava al dito mignolo.»].

la von Arnim era troppo grande per volerne inutilmente deludere le aspettative. Riemerge in questo episodio la naturale contaminazione dei ruoli alla quale si è fatto accenno poc' anzi, giacché il medico-scienziato romantico era così indissolubilmente legato ad artisti, poeti e filosofi da divenire tale egli stesso, in un delicato rapporto di scambio dove *connoisseurship* e ricerca scientifica erano destinate a convivere e completarsi. Nel resoconto della prima visita di Morelli a Blechen emerge in effetti un interesse rivolto più al dato formale e caratteriale – per l'appunto a quei parametri che saranno anche propri del metodo morelliano – che non a quello meramente medico – per il quale, in effetti, Morelli era stato in prima istanza interpellato dalla von Arnim:

Er ist ein starker, großer, bärtiger Mann, in den besten Jahren, und trug damals einen langen schwarzen abgetragenen Rock und schmutzige Nankinghosen. (...) Er war rein stupid und nur für eine Prise Taback und für eine Cigarre hatte er noch Sinn. Ich beschäftigte mich denselben Abend viel mit ihm, schaute ihn da und dort auszuforschen und bekam hie und da ganz ordentliche Antworten (...)¹⁵⁸

Per espressa volontà di Bettina, Blechen fu anche sottoposto all'osservazione di due omeopati, il cui disaccordo terapeutico diviene l'ennesima occasione di divertimento per Morelli. Neppure il parere dei due specialisti era bastato a persuadere la consorte del pittore, contraria all'idea di lasciare partire il marito senza poterlo accompagnare di persona. È a questo punto che nel piano della von Arnim interviene anche un mercante d'arte amico della signora Blechen, un certo Sachse, al quale Bettina introduce Morelli presentandolo come medico; ella assicura inoltre a quest'ultimo che, in cambio dei suoi servigi, egli avrebbe avuto la possibilità di ammirare alcuni dipinti di Vernet, Roqueplan, Gudin e Blechen, tutti raccolti nella galleria di Sachse.¹⁵⁹ La scrittrice era infatti certa che soltanto un uomo del calibro di

¹⁵⁸ Lettera di Morelli a Genelli, 24 aprile 1839, cit. in *ivi*, p. 54, [«È un uomo forte, alto e barbuto, nei suoi anni migliori, allora indossava una lunga giacca nera, lisa dall'usura e dei pantaloni sudici di nanchino (...) era completamente rimbambito e pareva aver serbato una certa sensibilità soltanto per una presa di tabacco e un sigaro. Quella sera mi occupai molto di lui, cercai di interrogarlo qua e là ottenendo talvolta risposte sensate (...)»].

¹⁵⁹ «“Herr Morelli, Sie müssen morgen mitkommen und als Arzt ihm die Sache vorstellen; Sie sehen bei dieser Gelegenheit schöne Bilder von Vernet, Roqueplan, Gudin und auch einige von Blechen.”»,

Morelli sarebbe stato in grado di consigliare il mercante d'arte¹⁶⁰ – una certezza che si giustifica ancora una volta alla luce dell'equivalenza metodologica di medicina e storia dell'arte. Purtroppo un messaggio inaspettato della madre costrinse Morelli a lasciare in tutta fretta Berlino e raggiungerla in Svizzera. Non è quindi dato ricostruire cosa sia effettivamente stato del progetto della von Arnim, anche perché si è persa traccia di quelle lettere che Morelli le avrebbe indirizzato una volta giunto a Parigi, nell'autunno del 1838, e alle quali egli fa esplicito riferimento proprio nella corrispondenza con Genelli.¹⁶¹

ivi, p. 56, [«Signor Morelli, domani dovete venire con me ed esporgli il Vostro parere medico; avrete così occasione di vedere bei dipinti di Vernet, Roqueplan, Gudin e anche alcuni del Blechen.»].

¹⁶⁰ «“(…) ein Mann wie Sie wird den Kunsthändler schon überreden können.”», *ivi*, p. 58, [«“(…) un uomo come Voi saprà certamente persuadere il mercante d'arte.”»].

¹⁶¹ «Was noch der Sache geworden ist, weiß ich nicht – bei der ersten Gelegenheit werde ich aber an Bettina schreiben und hoffe dann durch sie das Ende zu erfahren.», *ibidem*, [«Non so ciò che è stato di questa storia – alla prima occasione scriverò a Bettina e spero così di venire da lei a conoscenza del finale.»]. Le preannunciate lettere di Morelli alla von Arnim non figurano in nessuno dei fondi epistolari indicizzati da G. Agosti e E.M. Manca, *Una topografia degli interlocutori Morelliani*, cit., pp. 31-50. Del resto, non va dimenticato che il lascito di Bettina e Achin von Arnim fu venduto per moitivi finanziari dagli eredi dei due letterati, messo all'incanto a Berlino nel 1929 presso la casa d'aste di Karl Ernst Henrici e oggi disperso fra più istituzioni e collezioni private (cfr. <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de>). Rimane tuttavia aperta anche la possibilità che le risposte della scrittrice tedesca possano essere conservate nell'archivio privato dei discendenti di Morelli a Bergamo, gli Zavaritt. Rincesce ancora una volta dover qui sottolineare di non aver avuto modo di verificare questa ipotesi.

Nell'archivio del Getty Research Institute di Los Angeles (Research Library, Special Collections and Visual Resources, n. 910097) si conserva invece una lettera che nel 1845 Bettina von Arnim inviò a Carl Adolph Mende, un artista con il quale Morelli aveva stretto amicizia allora del suo soggiorno a Monaco. L'epistola, mai pubblicata in nessuna delle raccolte dedicate alla scrittrice, potrebbe essere l'unico esemplare sopravvissuto di una corrispondenza intrattenuta tra l'autrice tedesca e il pittore. Il contenuto della comunicazione è tuttavia piuttosto banale, giacché Bettina von Arnim non fa altro che esprimere il proprio apprezzamento per alcune litografie del Mende, allo stesso tempo deplorando la situazione delle arti nella Berlino di Guglielmo IV. Carl Adolph Mende si era dedicato dapprima a studi giuridici, scoprendo soltanto in seguito la propria passione per l'arte. Trasferitosi a Monaco nel 1828, egli si era principalmente occupato di pittura a sfondo storico e sociale, specializzandosi in quadri politici di tendenze liberali. Nel corso degli anni Quaranta del XIX secolo, Mende fece

Ora, alla luce di quanto detto fino a qui, dovrebbe trasparire come dietro l'amicizia con la «geniale Bettina» si celi ben più che un episodio marginale nella biografia di Morelli. In effetti, la fecondità di questo incontro nasce e si potenzia sulla base di un approccio metodologico comune a entrambi i protagonisti e molto diffuso nell'Ottocento. Si è più volte sottolineato come sia Morelli sia Bettina von Arnim passino con naturalezza da un campo di sapere all'altro: l'uno, naturalista e anatomista, si improvvisa di volta in volta medico, critico letterario e conoscitore d'arte; l'altra, scrittrice e letterata, si interessa di medicina, scienze naturali, pittura e musica. Il loro rapporto sembra dunque delinarsi come un microcosmo "sinfilosofico" in perfetta tradizione romantica. Uno scambio paritario, si diceva, reso possibile dalla condivisione di uno stesso sistema epistemologico. Ma è qui necessario procedere per gradi.

In un famoso saggio del 1979, Carlo Ginzburg si serve del cosiddetto «paradigma indiziario» per indagare la contrapposizione tra razionalismo e irrazionalismo diffusasi nelle scienze umane verso la fine dell'Ottocento.¹⁶² Tale paradigma non sarebbe altro che un modello epistemologico imperniato sulla semeiotica, ovvero

ripetutamente visita a Morelli, spesso soggiornando per lunghi periodi presso la sua residenza di San Fermo, in Brianza; nel 1843 fu invece Morelli ad accompagnarlo alla volta di Napoli e Palermo, in un viaggio a tappe attraverso l'Italia la cui documentazione è fornita da un taccuino di schizzi oggi conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (cfr. G. Agosti, *Un "italiano d'animo e tedesco di studi" a Firenze: Giovanni Morelli e i suoi interlocutori in Toscana*, in M. Bossi, L. Tonini, a cura di, *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento* (atti del convegno, Firenze, 17-19 dicembre 1986), CentroDi, Firenze 1988, pp. 117-126). Con queste premesse non sembra improbabile ipotizzare l'intervento diretto di Morelli a monte delle confidenze tra Bettina von Arnim e l'incisore tedesco. Ciò spiegherebbe perché un pittore minore come il Mende – condannato a non raggiungere mai l'agognata abilità tecnica, e forse anche per questa ragione suicidatosi nel 1857 – potesse intrattenere una seppur breve corrispondenza con Bettina von Arnim, una delle donne più in vista della società prussiana dell'epoca. Dalla già citata lettera che Morelli scrisse ad Antinori nel 1851, si sa poi per certo che Morelli mantenne viva la propria amicizia con Bettina anche dopo il suo rientro da Berlino. Inoltre, il caso di Blechen e l'appassionato coinvolgimento dimostrato dalla letterata per le vicende di questo artista sfortunato, costituirebbe un precedente fin troppo calzante sia per il mecenatismo della scrittrice, sia per la disponibilità di Morelli a lasciarsi coinvolgere in simili favori.

¹⁶² C. Ginzburg, *op. cit.*.

sullo studio di segni (e sintomi) apparentemente trascurabili allo scopo di risalire a una realtà più complessa, altrimenti non sperimentabile. Nel ripercorrere l'evoluzione di una simile disciplina, dal sapere venatorio dei cacciatori primitivi fino agli studi antropometrici di Alphonse Bertillon (1853-1914) e all'analisi delle impronte digitali di Francis Galton (1822-1911), Ginzburg individua nella semeiotica medica un atteggiamento d'indagine condiviso da Giovanni Morelli, Sherlock Holmes (ovvero Arthur Conan Doyle, 1859-1930) e Sigmund Freud:

In tutti e tre i casi, tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile. Tracce: più precisamente, sintomi (nel caso di Freud) indizi (nel caso di Sherlock Holmes) segni pittorici (nel caso di Morelli).¹⁶³

Tale lettura del metodo morelliano ha suscitato un'obiezione radicale da parte di Richard Pau, convinto che “il metodo di Morelli non ha niente a che vedere con la semeiotica medica che ha la propria origine nella clinica e nella patologia e non nel laboratorio zoologico”;¹⁶⁴ Pau sottolinea inoltre il reciso rifiuto di Morelli nei confronti della pratica medica e – ma in questo caso certamente a ragione – l'infondatezza di una lettura del suo metodo desunta a posteriori sul modello della psicologia freudiana. Sempre a tal proposito, Jaynie Anderson¹⁶⁵ ha puntualizzato invece che un eventuale legame tra Morelli e Sherlock Holmes andrebbe individuato nel loro comune interesse per l'anatomia e nell'applicazione del metodo paleontologico di Cuvier. Un'ipotesi che, per altro, era già stata dimostrata anche da Ginzburg,¹⁶⁶ il quale, lungi dal ridurre unicamente alla comune formazione medica di Morelli, Doyle e Freud la causa primaria della loro analogia metodologica, ne rintraccia l'origine proprio in quel procedere di ancestrale tradizione che egli chiama appunto «paradigma indiziario».

Con la nascita della fisica galileiana si venne a creare una spaccatura insanabile fra le scienze naturali, ovvero discipline scientifico-matematiche di tipo quantitativo fondate sulla reiterabilità dei fenomeni, e le scienze umane o “indiziarie”, di carattere

¹⁶³ *Ivi*, p. 105.

¹⁶⁴ R. Pau, *op. cit.*, p. 311.

¹⁶⁵ J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa definition de la “scienza dell’arte”*, *cit.*, p. 53.

¹⁶⁶ C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 125 sgg.

più eminentemente individuale e qualitativo. Prestando fede a questa distinzione, l'interesse di Morelli si collocherebbe all'incrocio di questi due momenti metodologici – una particolare congiuntura che Ginzburg riconosce già a Giulio Mancini, precursore del metodo morelliano, nel suo duplice interesse di «diagnostico e conoscitore», e di «anatomista e naturalista». È tuttavia proprio a questo punto che l'analisi di Ginzburg sembra tralasciare un elemento tutt'altro che trascurabile: fra gli studi anatomici di Mancini¹⁶⁷ e quelli di Morelli c'è stata tutta la rivoluzione innescata dagli studi sulla morfologia di Goethe e dalla *Naturphilosophie* di Schelling.¹⁶⁸ Dietro la *querelle* romantica sull'individualità artistica e sulla relazione forma-contenuto, corpo-anima, si celerebbe dunque la coppia antitetica quantità-qualità. A tal proposito, Marco Cardinali ha giustamente osservato che:

La cultura di età romantica assegnò alla forma un valore “spirituale”, che derivava dal recupero allora operato del concetto aristotelico di “entelechia”. Sbrigativamente tradotto con “finalità”, esso indica “l'essere in atto che ha compiutamente realizzato la sua potenzialità”. Ogni divenire presuppone un essere. Il fine del divenire si compie quando la materia raggiunge la sua forma. La forma è dunque il fine: “entelechia”. Ma all'antinomia tra materia e forma, che indica la resistenza opposta della materia alla forma, cioè al fine incorporeo che la muove, il pensiero romantico finì per sovrapporre la contrapposizione corpo-anima.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ginzburg riporta l'episodio della nascita di un vitello a due teste nella Roma del 1625 e delle riunioni organizzate a tal riguardo dai naturalisti dell'Accademia dei Lincei, nelle cui fila orbitava appunto anche Giulio Mancini. L'esame autoptico dell'animale redatto da Giovanni Faber, segretario dell'Accademia influenzato da Mancini, rivelerebbe secondo Ginzburg un procedere di tipo quantitativo: «(...) le minutissime incisioni che l'accompagnavano, raffiguranti gli organi interni dell'animale, non si proponevano di cogliere le ‘proprietà proprie individuali’ dell'oggetto in quanto tali, ma al di là di esse le ‘proprietà comuni’ (qui naturali, non storiche) della specie.», *ivi*, p. 121. È tuttavia lo stesso Ginzburg a sottolineare come fosse la vista «l'organo privilegiato di quelle discipline a cui era precluso l'occhio soprasensoriale della matematica.», *ibidem*, quindi uno strumento decisamente individuale e qualitativo, lo stesso a cui fa appello il conoscitore d'arte. Ciò sembra dimostrare come anche scienze apparentemente matematiche come quelle naturali e, nello specifico, l'anatomia, si collochino in realtà sulla sottile linea di confine che separa il sapere indiziario dalla logica galileiana.

¹⁶⁸ A proposito del ruolo rivestito dagli studi *naturphilosophisch* di Goethe e Schelling si vedano i paragrafi 1.1 e 1.2. di questo lavoro.

¹⁶⁹ M. Cardinali, *Limiti e contaminazioni tra quantità e qualità nel pensiero scientifico*, in “Aperture”, n. 2 (1997), pp. 148-155, p. 149.

Ed è proprio a partire dalla definizione di questo punto nodale che la riflessione scientifica romantica ha portato alla nascita in senso moderno di discipline “indiziarie” come la *Naturphilosophie* e la storia dell’arte, non a caso protagoniste indiscusse degli incontri fra Morelli e Bettina von Arnim. Dunque, avrebbe torto Richard Pau quando afferma che il metodo morelliano non si affida alla semeiotica. Per quanto Morelli ribadisca la propria estraneità alla pratica medica, egli non si ribella affatto a un sistema di tipo indiziaro, al contrario. La sua attenzione è attratta proprio dall’elemento individuale e caratteristico, e dalla sua manifestazione superficiale, in perfetta armonia con i precetti della *Naturphilosophie*. Un fatto che lo rende non soltanto un osservatore eccezionale, ma anche il fondatore di una nuova scienza sperimentale come la *connoisseurship*. Un sistema indiziaro destinato ad affermarsi con prepotenza soprattutto negli ultimi decenni del XIX secolo, quindi proprio all’epoca della rielaborazione critica di Lermolieff:

La sopravvivenza del pensiero romantico nell’epoca di affermazione della cultura positivista condusse alla fine del secolo scorso al recupero in ambito scientifico e medico di elementi che abbiamo individuato come propri del sapere qualitativo e indiziaro.¹⁷⁰

Esaminato da questa prospettiva, lo sguardo rivolto ai futuri sviluppi della *Experimentalmethode* e della carriera critica di Lermolieff, l’incontro del 1838 fra Morelli e Bettina von Arnim assume una valenza straordinaria nella biografia del *connoisseur*. Nonostante la brevità della parentesi berlinese e la sagacia tutta morelliana dei resoconti inviati a Genelli, ciò che emerge con forza dall’episodio appena esaminato è il ruolo culturale rivestito da Morelli, ancora una volta mediatore inconsapevole fra la *Weltanschauung* romantica e quella positivista. Lo schema latente è lo stesso già incontrato nella prosa del *Balvi magnus* e del *Miasma diabolicum*. Nonostante il suo atteggiamento “scientifico” e l’aspirazione razionalista, il Lermolieff degli anni maturi non potrà fare a meno di definire se stesso e il proprio metodo riferendosi suo malgrado alle prescrizioni di un Romanticismo così intimamente radicato nel proprio vissuto culturale da risultare inconsapevole, se non addirittura scontato.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 154.

2. Da Morelli a Lermolieff

Nella prima sezione di questo lavoro si è cercato di delineare le tappe fondamentali della formazione di Morelli alla luce dei suoi soggiorni di studio in Germania e dell'ambiente intellettuale con il quale egli venne in contatto tra il 1834 e il 1838. Il contesto culturale della Germania negli anni Trenta, ancora attraversata dall'eco del Romanticismo, ma anche da un vivo interesse per le scienze naturali, fece da scenario, lo si è visto, sia agli studi paleontologici e medici del giovane Morelli, sia alle sue prime sperimentazioni letterarie e critiche. Lasciata Berlino per Parigi – dove egli non a caso strinse amicizia con l'illustre conoscitore d'arte Otto Müндler (1811-1870), il futuro *travelling agent* della National Gallery – Morelli rientrò finalmente in Italia per dedicarsi a questioni di carattere soprattutto politico e amministrativo. Tuttavia, nonostante l'insurrezione contro il governo austriaco, la militanza volontaria e la partecipazione come inviato del governo provvisorio a Francoforte,¹⁷¹ nonostante gli impegni ufficiali in Parlamento fra le file dei cavouriani, le cariche di Deputato e poi l'elezione a Senatore, è soprattutto nell'interesse per l'arte figurativa che si rintraccia il vero motivo conduttore della biografia morelliana. Già nell'introduzione si sono ricordate le tappe di un avvicinamento graduale di Morelli al mercato artistico, la decisione di crearsi una collezione privata di dipinti e infine la scelta di dare alle stampe, quasi sessantenne,

¹⁷¹ Rientrato in Italia nel 1840, Morelli si lasciò coinvolgere dalle vicende politiche di un paese ancora dominato dagli austriaci e prese parte attiva agli avvenimenti del 1848; con la rivoluzione di Milano, il Governo Provvisorio lombardo lo inviò, in qualità di rappresentante, alla Dieta di Francoforte allo scopo di perorare la causa italiana e conquistarsi l'appoggio dei tedeschi. Dell'intervento di Morelli rimane ancora oggi un opuscolo, conservato al Museo del Risorgimento di Milano: *Wörter eines Lombarden an die Deutschen*, edito da Streng u. Schneider, Frankfurt am Main 1848. In questo scritto, il futuro Senatore del Regno esprime tutta la propria simpatia e gratitudine per il popolo tedesco e per la Germania, dove egli confessa di aver trascorso gli anni più lieti della propria giovinezza. «In quale paese», si chiede Morelli, «i nostri artisti, poeti e letterati vennero meglio apprezzati, ed i meriti dell'Italia rispetto alla civiltà e alla cultura europea meglio riconosciuti che in Germania?», cfr. G. Frizzoni, *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli*, cit., n. ed. in M 1991, p. 350). Si direbbe quasi che fu in un atto di fedeltà a queste affermazioni che Morelli decise, di lì a qualche anno, di adottare proprio il tedesco come prima lingua di pubblicazione per i suoi scritti sulle opere d'arte dei maestri del Quattrocento e del Cinquecento italiano.

quelle considerazioni critiche sull'arte che erano ormai il frutto di una decennale esperienza. La metamorfosi di Morelli continua e, sulla falsariga del *Balvi magnus* e del *Miasma diabolicum*, egli sceglie di mascherare un'altra volta la propria identità dietro un nuovo pseudonimo, dando vita a quella che può essere considerata a buon diritto la personalità più discussa della storiografia artistica: Ivan Lermolieff. È così che, travestito da tartaro, barbaro e sconsiderato al punto da penetrare nella torre d'avorio della storia dell'arte tradizionale e creare scompiglio, Morelli si dedica a una rassegna critica delle opere conservate nelle gallerie pubbliche e private d'Europa. Un procedimento certo legittimo e per nulla inusuale nella critica d'arte, se non fosse per l'aspetto barocco e frammentato con il quale Morelli presenta le proprie opinioni al pubblico, e soprattutto per il suo metodo, in bilico fra scienza e arte, fondato su assunti di chiara derivazione medica, semeiotica e, lo si è già dimostrato, *naturphilosophisch*.

La sezione che qui si apre intende dedicarsi proprio a un'analisi formale della scrittura di Lermolieff, nell'intento di avvalorare la tesi di una stretta parentela di Morelli con la *forma mentis* dominante durante il primo Romanticismo tedesco. L'indagine si prefigge di esaminare la produzione critica di Morelli al di là del suo interesse storico-artistico e della sua fondatezza metodologica – per una valutazione seppur parziale dei quali si rimanda invece alla traduzione del testo sulla *Gemäldegalerie* di Dresda e all'apparato di note che lo commentano in appendice a questo lavoro. L'obiettivo è dunque l'analisi critica di quelle forme ricorrenti negli scritti morelliani – come il dialogo, l'ironia e il frammento – che, a dispetto della scientificità tutta positivista che pare permeare le opere del *connoisseur*, trovano la loro origine concettuale proprio nella tradizione sinfilosofica inaugurata dai romantici di *Athenaeum*.

2.1 Principio e Metodo: effusioni del cuore di un russo amante dell'arte

L'attività critica di Morelli, avviatasi ufficialmente con una serie di articoli polemici apparsi sulla “*Zeitschrift für bildende Kunst*” intorno alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, fu consacrata soltanto a partire dal 1890 grazie alla

pubblicazione di una raccolta in tre volumi presso l'editore Brockhaus di Lipsia.¹⁷² L'opera omnia del *connoisseur*, che fin dal 1883 aveva rivelato la propria identità in concomitanza con la prima edizione inglese dei suoi *Italian Masters in German Galleries*,¹⁷³ non si limitava tuttavia a raccogliere soltanto gli articoli più o meno polemici di Lermolieff, inclusi quelli dedicati alla produzione grafica del giovane Raffaello.¹⁷⁴ In occasione della ripubblicazione infatti, Morelli sentì la necessità di anteporre alla trilogia un saggio nel quale illustrare per la prima volta la propria *Experimentalmethode*. Un pretesto che egli seppe abilmente sfruttare per rispondere alle accuse che gli erano state mosse nel corso degli anni dalla storiografia artistica tradizionale e dai suoi più accaniti oppositori; ma soprattutto un'occasione per ribadire alcuni dei successi registrati durante un ventennio di viaggi febbrili attraverso l'Europa,¹⁷⁵ allo scopo di esaminare *vis-à-vis* le opere d'arte dei maestri antichi e sottoporle a un'indagine comparativa servendosi dell'ausilio del nuovo mezzo fotografico.

Princip und Methode (Principio e metodo),¹⁷⁶ questo il titolo del prologo redatto da Morelli, non si presenta affatto nelle vesti canoniche del trattato critico-metodologico e neppure mira a esporre troppo esaustivamente le componenti fondamentali di quella *connoisseurship* che sarà invece Bernard Berenson (1865-1959) a premurarsi per primo di definire, cristallizzando l'empirismo morelliano in

¹⁷² Cfr. nota 14, p. 8 dell'*Introduzione*.

¹⁷³ M 1883. Fu merito dell'amico Sir Austin Henry Layard, che sarà anche l'autore della prefazione all'edizione inglese sulle pinacoteche romane (M 1892), se Morelli si decise a uscire dall'anonimato e rivelare al pubblico inglese la propria identità. Per lo scopritore di Ninive era infatti impensabile che l'autore di un testo di successo come quello di Morelli desiderasse pubblicare sotto pseudonimo.

¹⁷⁴ Cfr. nota 19, pp. 9-10 dell'*Introduzione*.

¹⁷⁵ Fra i numerosi esempi citati da Morelli in *Princip und Methode*, si ricordano in particolare il caso della *Venere dormiente* del Giorgione (gall. n. 185) e quello della presunta *Maddalena che legge* del Correggio (già gall. n. 154, fig. 10), a quell'epoca esposti entrambi nella Gemäldegalerie di Dresda (cfr. M 2008, *Appendice*, nota 198, pp. 57-58 e nota 182, pp. 53-54).

¹⁷⁶ G. Morelli, *Princip und Methode*, in M 1890, pp. 1-78. Per la traduzione italiana del testo si rimanda all'edizione curata da P. D'Angelo: G. Morelli, *Il conoscitore d'arte*, Novecento, Palermo 1993, pp. 51-144, d'ora in avanti indicata con la sigla M 1993.

un *vademecum* pratico del conoscitore d'arte.¹⁷⁷ Del resto, una introduzione tradizionale mal si sarebbe adattata a un'opera anticonformista come quella di Lermolieff e alla sua notoria avversità nei confronti della forma dotta e pedante prediletta dalla letteratura storico-artistica di "vecchio stampo".

Dal mero punto di vista contenutistico *Princip und Methode* non riserva grandi sorprese a chi già conosce Morelli. Il saggio si compone di due sezioni concettuali distinte: la prima, per così dire, *pars destruens* – volta a mettere in luce gli errori comunemente commessi dalla storiografia artistica nella definizione delle attribuzioni –, e la seconda *pars construens* – nella quale il metodo viene applicato esemplarmente per giustificare una serie di nuove attribuzioni più o meno condivise dalla critica.¹⁷⁸ Alla fiducia accordata nei confronti dell'impressione generale, della tradizione orale e dei documenti scritti, per esempio cartellini e materiale archivistico, Morelli oppone la prassi di una vera e propria "scuola del vedere",¹⁷⁹

¹⁷⁷ Nel 1902, con la pubblicazione del suo *Rudiments of Connoisseurship*, cit., Bernard Berenson si premurerà di affrontare più sistematicamente i passaggi che Morelli si era soltanto limitato ad abbozzare. Senza mai citare direttamente la propria fonte, Berenson esamina nel dettaglio il metodo introdotto da Morelli, esplicitandone con rigore tutti i passaggi concettuali e fissandoli in una sorta di decalogo teorico del conoscitore d'arte. Più che lo stesso Morelli, che dal canto suo si era contentato di un empirismo tutt'altro che apodittico, scegliendo non a caso la forma della chiacchierata amena e della battuta sagace per eternare le proprie considerazioni metodologiche, sarà dunque proprio Berenson a imbrigliare la 'filosofia' morelliana nelle maglie di una lettura di orientamento spiccatamente positivista.

¹⁷⁸ Cfr. D'Angelo, *Introduzione*, in M 1993, p. 31. Si rimanda qui al commento di Paolo d'Angelo anche per un esame più generale del testo morelliano e dei suoi contenuti.

¹⁷⁹ Si confrontino a questo proposito i seguenti passaggi contenuti in due lettere inviate da Morelli a J.P. Richter: «Das Schwierigste ist eben dabei das, was uns das Leichteste zu sein dünkt – nämlich das Sehen. Unser Auge nicht nur, sondern mehr noch unser Kunstgefühl muß durch lange Übung und durch langes Nachdenken und Nachfühlen eine eindringliche Erziehung erhalten haben, bis es imstande ist, die einzelnen Formen jedes Mal richtig zu sehen und zu würdigen, d.h. sie mit dem Ganzen in Harmonie zu bringen.», lettera del 7 luglio 1878, cit. da I e G. Richter, *Italienische Malerei der Renaissance*, cit., p. 66, [«La cosa più difficile è proprio quella che ci sembra essere la più semplice – cioè vedere. Non soltanto il nostro occhio, bensì ancor più il nostro senso artistico deve aver ricevuto un'educazione persuasiva per mezzo di molto esercizio e di una riflessione e partecipazione prolungata, prima che sia ogni volta in grado di vedere e apprezzare correttamente le singole forme, cioè metterle in armoniosa relazione con il tutto.»]; «Mit der Erlernung der

sotto questo punto di vista anticipando perfino approcci metodologici che saranno tipici di storici dell'arte come Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Aby Warburg (1866-1929). Il testo ruota soprattutto intorno alla necessità di definire il mestiere e le competenze del conoscitore d'arte, precisando punti di contatto e differenze sia rispetto allo storico dell'arte sia, almeno implicitamente, nei confronti dell'«amatore-filosofo» di matrice schlegeliana.¹⁸⁰ La polemica è apertamente rivolta al

Formensprache geht es übrigens doch nicht so schnell ... Keiner weiß es wohl besser als Sie selbst, welche eine lange Übung des Auges er erfordert, bis man nur einigermaßen mit den eigentümlichen Formen der Meister sich vertraut gemacht hat, und dies noch dazu, wenn man ein unverdorbenes Auge mitbringt und überdies Anlage zum Sehen hat. Es genügt wahrlich doch nicht, zu merken, ob das Ohr rund oder länglich ist, ob die Hand lange oder kurze, dicke oder dünne, fleischige oder knöcherne Finger hat; man muß in den Formen vor allem das sehen oder durchfühlen lernen, was man nicht mit Worten oder Strichen einem anderen begreiflich machen kann, falls derselbe es nicht selbst einsieht und fühlt. Wie oft habe ich es nicht bei Freund Habich wahrnehmen könnend, dass das fleißigste, unausgesetzte Studium der Formen nichts fruchtet, wenn das Auge nicht die nötige Anlage zu dergleichen Studien besitzt.», lettera del 14 novembre 1886, *ivi*, pp. 495-496, [«Inoltre, l'apprendimento del linguaggio delle forme non avviene così rapidamente (...). Nessuno sa meglio di Lei quale lungo esercizio dell'occhio sia necessario prima di poter acquisire un po' di confidenza con le forme caratteristiche di un maestro, e ciò per di più soltanto se si ha un occhio incontaminato e si dispone anche di una predisposizione alla visione. In verità non basta affatto osservare se l'orecchio è tondo o allungato, se la mano è lunga o corta, tozza o esile, se le dita sono carnose od ossute; nelle forme bisogna anzitutto imparare a vedere o percepire ciò che non sarebbe possibile spiegare a qualcun altro a parole o servendosi di un disegno se questi non lo vedesse o sentisse egli stesso. Quante volte al cospetto dell'amico Habich ho avuto modo di rendermi conto di come lo studio più diligente e ininterrotto delle forme non giovi a nulla se l'occhio non possiede la necessaria predisposizione a simili studi.»].

¹⁸⁰ A questo proposito, Paolo d'Angelo (*Introduzione*, in M 1993, p. 45) ha già osservato l'apparente contraddizione che intercorre fra le due tesi sostenute da Morelli, il quale, se dapprima afferma che è dallo scrittore di storia che «dovrebbe uscire a poco a poco, come dal bruco la farfalla, il conoscitore.», M 1993, p. 68, [«aus ihm [n.d.a., Kunstgeschichtschreiber] würde, wie aus der Raupe der Schmetterling, der *Kunstkenner* sich nach und nach entpuppen.», M 1890, p. 17], poche righe oltre nel testo dichiara che «per diventare storico dell'arte, bisogna essere conoscitore», M 1993, p. 69, corsivo nell'originale, [«um *Kunsthistoriker* zu werden, muss man vor allem *Kunstkenner* sein», M 1890, p. 18]. Secondo D'Angelo la renitenza di Morelli troverebbe origine nella consapevolezza di appartenere precisamente al tipo del *connoisseur* vero e proprio. L'esposizione metodologica di Lermoloeff sarebbe dunque anche un tentativo di legittimare l'autorità di questa nuova figura di

dogmatismo erudito diffusosi in Germania nel corso dell'Ottocento, e alla fede cieca dimostrata da tanta storiografia artistica nei confronti dei testi critici. La tesi sostenuta da Morelli, è che l'arte non si possa comprendere che nella sua fruizione diretta, lontano dalla pagina «stampata nero sul bianco»,¹⁸¹ poiché «l'arte vuol essere veduta, se vogliamo ripromettercene godimento e vera istruzione».¹⁸² Il consiglio del *connoisseur* è dunque quello di uscire da biblioteche e archivi e dedicarsi invece all'esame attento dei dipinti recandosi di persona nei musei e nelle gallerie europee.¹⁸³

esperto al di fuori dello spazio della scrittura critica ufficiale. L'interesse esclusivo per le questioni attributive slega però la figura del conoscitore non soltanto da quella dello storico dell'arte, bensì anche da quella dello studioso di estetica romantico. Nondimeno, simili fantasie poetizzanti sembrano perdurare nell'interesse morelliano per quelle «regioni del pensiero» che così spesso sostengono l'analisi formale delle opere. Morelli ammette che «(...) difficilmente si può conoscere una cosa interiormente senza averla prima conosciuta esteriormente», M 1993, p. 62, [«(...) man [kann] schwerlich eine Sache innerlich erkennen, ohne sie vorher auch äusserlich erkannt zu haben», M 1890, p. 12]: egli non esclude quindi l'importanza dell'aspetto ideale, ma semplicemente la subordina alla conoscenza formale delle opere d'arte. Il rischio di procedere in senso inverso sarebbe altrimenti quello di «(...) mettere il proprio pensiero nell'oggetto, invece di trarre dall'oggetto il pensiero vivificante.», M 1993, p. 63, [«(...) die eigenen Gedanken in das Objekt hineinzulegen, statt die das Objekt belebenden Gedanken aus demselben herauszulocken», M 1890, pp. 12-13]. La direzione dell'analisi segue quindi quella naturale dello sviluppo organico di ogni essere vivente. Soltanto al conoscitore esperto, già avvezzo a interpretare il mondo particolare, è dato conquistare una visione d'insieme capace di schiudere le porte all'idea generale: «si deve prima conoscere il piano, se si vuole dall'alto esattamente ricomporre e descrivere il quadro completo della contrada.», M. 1993, p. 57, [«[man] sollte sich zuvor etwas mit der Ebene bekannt machen, will man von der Höhe herab das Gesamtbild der Gegend richtig auffassen und schildern.», M 1890, p. 7].

¹⁸¹ «Dort [n.d.A. in Deutschland] will jedermann blos lesen und die Kunst nicht gemalt oder gemeisselt, sondern schwarz auf weiss gedruckt vor sich sehen.», M 1890, p. 3, [«Colà [in Germania] ognuno vuole soltanto leggere; vuol vedere innanzi a sé, non già l'arte dipinta o scolpita, ma stampata nero su bianco.», M 1993, p. 53].

¹⁸² M 1890, p. 3, [«Die Kunst will eben gesehen sein, sollen wir uns Genuss und wahre Belehrung von ihr versprechen», M 1993, p. 53].

¹⁸³ «(...) dass die Geschichte der Kunst einzig und allein vor den Werken der Kunst selbst studirt werden muss. Ueber den Büchern verliert der Mensch fast immer sich selbst.», M 1890, p. 21, [«(...)

Ciò che di questo saggio si vuole qui mettere in luce è ancora una volta il debito di Morelli nei confronti del Romanticismo tedesco e del suo immaginario di riferimento. Un'eredità che, a un secolo di distanza dalle conversazioni sinfilosofiche di Dresda e Jena, continua a definire l'orientamento intellettuale del *connoisseur*, rispecchiandosi anche nelle scelte formali e stilistiche della sua scrittura. Per questo motivo, si rivolgerà ora l'attenzione soprattutto all'impianto letterario e agli accorgimenti stilistici del saggio, nel tentativo di svelarne il modello di riferimento.

Le prime battute di *Princip und Methode* rivelano immediatamente la finzione narrativa, conferendo al prologo un sapore molto romanzesco:

Ein älterer Mann in Florenz, der, seiner äussern Erscheinung nach zu schliessen, dem gebildeteren Stande der Italiener angehörte und den ich mehrere male Gelegenheit gehabt hatte, in den Sälen der dortigen Galerien, allein oder auch von jüngern Freunden begleitet, mit ungewöhnlichem Interesse die Bilder sich betrachten und besprechen zu sehen, stieg eines Nachmittags neben mir die Treppe des Pitti-Palastes hinab.¹⁸⁴

La voce narrante è quella del giovane russo Ivan Lermolieff, l'autore esplicito di tutti i libri di Morelli. Durante uno dei suoi frequenti viaggi a Firenze, l'appassionato d'arte e dilettante, incontra per caso sulle scale di Palazzo Pitti un distinto signore italiano, già avanti negli anni; quest'ultimo, incoraggiato dalla curiosità del forestiero, si lascia coinvolgere in un serrato dialogo, destinato a placare i dubbi critici dello studente e iniziarlo così ai rudimenti del "mestiere" di conoscitore d'arte. Nell'anziano patriota il lettore non stenta troppo a riconoscere lo stesso Morelli, che qui per la prima volta si sdoppia in un confronto diretto con il proprio *alter ego* tartaro, e lo fa servendosi del metodo a lui più congeniale, quello della chiacchierata piacevole e dotta. La *Plauderei* (chiacchierata) si svolge nell'arco di due giornate distinte, che coincidono pressoché perfettamente con le due sezioni concettuali che già si sono definite servendosi delle etichette "distruttiva" e "costruttiva". La conversazione ha luogo nelle sale di due fra le più importanti

che la storia dell'arte unicamente dev'essere studiata innanzi alle opere d'arte. Nei libri l'uomo quasi sempre perde il sentimento di sé stesso.», M 1993, p. 84].

¹⁸⁴ M 1890, p. 1, [«Un signore attempato, che a giudicare dall'aspetto apparteneva alla classe colta degl'italiani, e che io aveva avuto occasione di incontrare a Firenze più volte solo o accompagnato da giovani amici, assorto nella contemplazione e nella discussione dei quadri delle Gallerie, scendeva un dopo pranzo accanto a me le scale del Palazzo Pitti.», M 1993, p. 51].

pinacoteche italiane – gli Uffizi e la Galleria Palatina di Palazzo Pitti –, per l'occasione trasformate da Morelli nel laboratorio privilegiato della sua sperimentazione critica.

Riassunto lo svolgimento del saggio morelliano si cercherà ora di ricondurne certi contenuti e accorgimenti stilistici alla propria fonte culturale. Quando Morelli compone il suo prologo, sono trascorsi ormai quasi cent'anni¹⁸⁵ da che W.H. Wackenroder aveva scritto le sue *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, un testo unanimemente eletto dalla critica letteraria quale opera romantica per eccellenza. Elaborate in segreto quando Wackenroder era un impiegato nell'amministrazione prussiana, le *Herzensergießungen* furono pubblicate soltanto postume – e dapprima sotto anonimato – grazie all'intervento editoriale dell'amico Ludwig Tieck (1773-1853).¹⁸⁶ Il celebre libriccino, composto in un alternarsi di versi e prosa, è un'apologia entusiasta della pittura del Cinquecento e passa in rassegna

¹⁸⁵ A partire dal 1793, Tieck e Wackenroder studiarono insieme presso l'università di Erlangen. Sebbene Morelli non vi giunse che molto più tardi, nel 1837, la suggestione lasciata dai due illustri ex-allievi doveva essere ancora molto forte nella città bavarese, tanto che il futuro *connoisseur* decise di prolungare un soggiorno di poche settimane fino ben sette mesi (cfr. lettera di Morelli ad Antinori del 5 agosto 1851, in G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, cit., p. 24). Come i due romantici, affascinati dalle bellezze artistiche e naturalistiche del territorio, anche Morelli dovette visitare la cattedrale di Bamberg, la quadreria del castello di Pommersfelden, Norimberga e Bayreuth, esperienze che lasciarono una traccia indelebile nell'italiano. Sebbene né nella biblioteca Angelo Mai di Bergamo né in quella dell'Accademia Brera a Milano si conservi copia delle *Herzensergießungen* (1797) e delle *Phantasien über die Kunst* (1799) di Wackenroder, o delle *Franz Sternbalds Wandrungen* (1798) di Tieck, sembra certo che anche Morelli abbia letto questi classici del Romanticismo tedesco, un fatto di cui proprio *Princip und Methode* rimane la prova più inequivocabile. Certo è invece che, per esempio, Morelli lesse il Tieck dei *Dramaturgische Blätter* (Scritti sulla drammaturgia, 1826), una copia dei quali si conserva nel fondo Morelli a Bergamo (nell'edizione pubblicata da Josef Max und Komp., Breslau 1826, 2 voll. Antisala E, Fila II, 43, 44; F/20/1-2).

¹⁸⁶ Al testo dell'amico scomparso, Tieck aggiunse anche alcuni componimenti scritti di suo pugno: *An den Leser dieser Blätter* (Al lettore di queste pagine), *Sehnsucht nach Italien* (Nostalgia dell'Italia), *Ein Brief des jungen Florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacob in Rom* (Lettera del giovane pittore fiorentino Antonio all'amico Jacopo di Roma), *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* (Lettera di un giovane pittore tedesco a Roma all'amico di Norimberga).

alcune delle personalità artistiche più esemplari dell'epoca, prima fra tutte quella di Raffaello. Nondimeno, la preferenza accordata all'arte italiana non impedì a Wackenroder di occuparsi, per esempio, anche di Albrecht Dürer (1471-1528) e dell'incisore francese Jacques Callot (1592-1635), ma soprattutto di servirsi di poesia e musica per elaborare un concetto di arte mediato da un profondo afflato religioso e cristiano. Ora, è chiaro che Wackenroder partì da un sentimento artistico affatto diverso da quello che, più tardi, avrebbe animato Morelli, il quale, lo si sa bene, fu un incallito sostenitore dell'anticlericalismo e tutto fuorché un uomo di fede. L'apparente incoerenza dell'accostamento qui presentato si risolve però non appena si provi a leggere *Princip und Methode* servendosi dello stesso modello ermeneutico già applicato per l'analisi del *Balvi magnus* e del *Miasma diabolicum*. Lo schema infatti è anche qui quello consueto del rimando ironico, spesso involontario perché ormai profondamente assimilato, alle proprie fonti e modelli, e l'obiettivo risiede in un loro superamento progressivo, che procede per inclusione e senza rifiuti categorici e perentori. L'analisi testuale che segue mira pertanto a ribadire come, dietro l'atteggiamento apparentemente "positivista" di Morelli, le maglie culturali del sentimento romantico siano così spesse da rendere parziale la validità di qualsiasi approccio critico che non si premuri di prenderle seriamente in esame. È impossibile leggere la sintassi e comprendere il metodo morelliani astraendoli dall'ambiente culturale romantico che li ha informati e nutriti.

In particolare, è l'incredibile similarità fra il *plot* del prologo morelliano e quello della *Malerchronik* (Cronaca dei pittori), un capitoletto delle *Herzensergießungen*, che qui si vuole mettere in risalto. Liberato dell'afflato mistico di cui si è detto, l'incipit della *Malerchronik* ricorda sorprendentemente da vicino lo scenario presentato da Lermolieff nel suo scritto programmatico:

Als ich in meiner Jugend mit unruhigem Geiste hier und dort umherzog, und überall begierig ausschaute, wo von Kunstsachen etwas zu sehen war, befand ich mich auch einmal auf einem fremden gräflichen Schlosse, wo ich drei Tage lang mich an den vielen Gemälden nicht satt sehen konnte. Ich wollte sie alle auswendig lernen, und erhitzte mein Blut dabei so sehr, dass mir die tausend mannigfaltigen Bilder den Kopf ganz verwirrten. Am dritten Tag kam ein alter Mann, ein reisender italienischer Pater im Schlosse an, dessen Namen ich bis auf diese Stunde nicht erfahren habe; auch habe ich seit dem Tage nie wieder von ihm gehört.

Er war ein grundgelehrter Mann, und hatte so viel Dinge in seinem Kopfe, dass ich erstaunen musste; im Äußern glich er einem Weltweisen aus dem sechzehnten

Jahrhundert. Obwohl ich noch so jung war, ließ er sich doch gar freundlich ins Gespräch mit mir ein (denn er musste irgend etwas, das ihm gefiel, an mir finden), und ging mit mir den ganzen Tag in den Bildersälen umher.¹⁸⁷

Gli attori e l'ambientazione non differiscono molto da quelli che ritroviamo anche in *Princip und Methode*: un giovane curioso e assetato di sapere storico-artistico, un anziano italiano avvezzo alle faccende dell'arte, un palazzo in cui si conserva una prestigiosa collezione di dipinti, e una predilezione manifesta per Raffaello e, in generale, per i maestri antichi del Rinascimento italiano.

In entrambe i casi, la tecnica adottata è quella del dialogo riportato dalla voce narrante, che appartiene al personaggio più giovane del racconto. Sia il monaco delle *Herzensergießungen* sia il Lermolieff di *Princip und Methode* ricordano un episodio che ebbe luogo in un passato non meglio precisato, in un paese lontano dalla propria terra d'origine; entrambi ammettono inoltre di aver dimenticato il nome della loro guida – spirituale e “turistica” –, e di non averla mai più rivista negli anni successivi.¹⁸⁸ Tutte queste coincidenze fanno sì che, quando Wackenroder definisce l'anziano padre del suo racconto un *Weltweiser* del XVI secolo¹⁸⁹ – letteralmente una

¹⁸⁷ W.H. Wackenroder, L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Reclam, Stuttgart 1967, pp. 91-92, [«Quando, da giovane, vagavo con spirito irrequieto di qua e di là, e, dovunque c'era da vedere qualche opera d'arte, volgevo gli occhi pieni di curiosità, capitai una volta nel lontano castello di un conte, dove per tre giorni non fui mai sazio di guardare i molti e diversi quadri che c'erano. Li volevo tutti imprimere nella memoria e finii con l'eccitarmi talmente che le mille diverse figure mi fecero la testa tutta confusa. Il terzo giorno arrivò nel castello un vecchio che viaggiava, un frate italiano, il cui nome fino a questo momento mi è rimasto ignoto; e da quel giorno non ho più saputo nulla di lui.// Era un uomo molto istruito ed aveva tante cose nella testa che io doveti rimanere a bocca aperta; fisicamente aveva l'aspetto di un filosofo del secolo sedicesimo. Benchè fossi ancora molto giovine, egli si mise a parlarmi in tutta confidenza, trovando forse in me qualche cosa che non gli dispiaceva; e andai con lui in giro per tutto il giorno a guardare i quadri.», W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione e traduzione di B. Tecchi, Sansoni, Firenze 1967, p. 77].

¹⁸⁸ Il senso di gratitudine provato per l'anziano patriota spingerà Lermolieff a cercarlo invano allora del suo ritorno a Firenze, alcuni anni più tardi (cfr. M 1890, p. 76 sgg., M 1993, p. 138 sgg.).

¹⁸⁹ Wackeroder aveva già fatto riferimento ai «Weltweisen» anche in un altro capitolo delle *Herzensergießungen* intitolato *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft (Die due meravigliose lingue e della loro forza misteriosa)*: «Die Weltweisen sind, aus einem an sich löblichen Eifer für die Wahrheit, irregegangen; sie haben die Geheimnisse des Himmels aufdecken

sorta di filosofo del mondo, depositario di una saggezza universale – non si possa fare a meno di sovrapporvi il personaggio morelliano equivalente, attraverso il quale filtra con tanta evidenza il carattere dello stesso Morelli. In entrambi i casi, la “verità” indagata dal *connoisseur-Weltweiser* non si predica come un dogma inviolabile e indiscutibile, al contrario. Si tratta piuttosto di un processo conoscitivo lungo e tortuoso, nutrito innanzitutto da una profonda passione per l’arte e da un impegno indefesso. Rispetto al saggio-filosofo, il nuovo conoscitore d’arte capovolge però le priorità dell’analisi, invertendo la direzione del proprio sguardo sul mondo. Al posto dei «segreti del cielo» indagati dai *Weltweiser* romantici, egli si preoccupa in prima istanza dell’aspetto formale e manifesto delle opere d’arte, che sottopone a un esame di chiara derivazione morfologica e fisiognomica sulla scia degli studi di Goethe e della *Naturphilosophie* di Schelling. Così facendo, il *connoisseur* non avvia la propria analisi applicando alla forma i dogmi spirituali difesi dalla tradizione, bensì si concentra sull’aspetto esteriore del dipinto, svelando per suo tramite il carattere dell’artista. Morelli è ben consapevole che per applicare un simile procedimento scientifico alla storia dell’arte, ovvero a un campo d’indagine secolarmente affidato alla tradizione e all’arbitrio di poche voci legiferanti, è innanzitutto questa stessa tradizione che egli deve esorcizzare. Si tratta di un canone a cui anche Wackeroder si era esplicitamente appellato e del quale, all’epoca in cui scrive Morelli, anche le *Herzensergießungen* erano ormai legittimamente entrate a far parte. L’ironia di Lermolieff è qui ben più raffinata di quanto non lo fosse già stata nel *Balvi magnus* e nel *Miasma diabolicum*, dal momento che questa volta egli non cita direttamente le fonti letterarie che lo ispirano,

und unter die irdischen Dinge, in irdischen Beleuchtung stellen wollen und die *dunkeln Gefühle* von denselben mit kühner Verfechtung ihres Rechtes aus ihrer Brust verstoßen. (...) Ich ehre sie in tiefer Demut; denn es ist große Gnade von Gott, dass er uns diese echten Zeugen des Wahrheit herabsendet. (...), W.H. Wackeroder, *Herzensergießungen*, cit., pp. 58-59, [«I sapienti della terra, trascinati da una zelante ricerca, in se stessa lodevole, della verità, sono andati fuori dalla giusta via; hanno voluto scoprire i misteri del cielo e collocarli tra le cose corporee e sotto una luce terrena, e, propugnando arditamente un loro diritto, hanno scacciato dal petto umano gli oscuri sentimenti delle cose celesti. ... Io per me, li venero con profonda umiltà; poichè è un gran dono di Dio che Egli abbia mandato fin quaggiù questi puri testimoni del vero. (...)», W.H. Wackeroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cit., p. 55].

ma si serve piuttosto delle stesse forme adottate dai suoi modelli per proporre un superamento in termini progressivi. Se Wackenroder compone un'accurata difesa del sentimento artistico in risposta alla ragione illuminata del secolo che andava chiudendosi, alla fine dell'Ottocento Morelli risolve la diatriba applicando alla propria indagine critica un procedere sì "scientifico", ma predicato servendosi di forme letterarie aperte come il dialogo romantico. Facendo propri entrambi gli orientamenti, egli abbatte una volta per tutte gli schemi, e apre finalmente la strada alla critica d'arte in senso moderno, realizzando quella che era stata l'aspirazione di Friedrich Schlegel e, più in generale, del Romanticismo tedesco.

Nella *Malerchronik* di Wackenroder l'anziano ecclesiastico domanda al monaco, rapito nel piacere della contemplazione artistica, se anch'egli sia in grado di riconoscere e chiamare per nome i maestri che avevano realizzato questo o quel quadro: «Risposi che conoscevo i più famosi. Allora mi chiese se sapessi qualche cosa di più, oltre i loro nomi.»¹⁹⁰ È questa una domanda provocatoria, alla quale seguono alcune pagine denissime in cui il *Weltweiser* narra una serie di episodi più o meno leggendari tratti dalle biografie degli artisti, così come sono state tramandate dalla tradizione. Rapito da questi racconti, il monaco interroga il suo dotto interlocutore sulla fonte di tanto sapere. La risposta che ottiene è un'esortazione alla lettura delle cronache storico-artistiche – prime fra tutte quelle redatte da Giorgio Vasari (1511-1574)¹⁹¹ – in quanto strumento privilegiato di studio, per mezzo del

¹⁹⁰ «Da er meinen großen Eifer in Betrachtung der Gemälde wahrnahm, fragte er mich, Ob ich denn auch die Meister zu nennen wüsste, welche dieses und jenes Stück gemacht hätten? Ich antwortete, dass ich die berühmtesten wohl kannte. Darauf fragte er mich wieder: Ob ich denn nicht mehr von ihnen wüsste als die Namen?», W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen*, cit., pp. 86-87, [«Quando s'accorse del grande entusiasmo col quale osservavo le pitture, mi domandò se sapessi anche il nome dei maestri che avevan fatto i diversi quadri. Risposi che conoscevo i più famosi. Allora mi chiese se sapessi qualche cosa di più, oltre i loro nomi.», W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cit., p. 79].

¹⁹¹ Va qui del resto sottolineato che, sebbene Morelli si esprime sempre molto polemicamente nei confronti delle *Vite* di Giorgio Vasari (1550, 1568), egli in realtà ne fece una delle fonti imprescindibili della propria analisi, punto di riferimento sia in positivo sia in negativo per le sue attribuzioni. Tutti gli scritti di Morelli sono costellati di rimandi alle cronache vasariane, di cui egli possedeva due edizioni, una in italiano e l'altra in tedesco, oggi conservate entrambe nel suo lascito

quale penetrare nel carattere dei grandi artisti e comprendere i sentimenti che li hanno guidati. In aperta opposizione con lo spirito razionale e illuminista, la freschezza primo-romantica di Wackenroder fa sì che egli elegga a criterio di verità e attendibilità un sapere non verificabile perché tramandato di generazione in generazione. Ed è esattamente per impedire un simile atteggiamento cognitivo che in *Princip und Methode*, ma più in generale in tutta la sua produzione critica, Morelli cerca di demolire quei pregiudizi costruiti su un dogma non verificabile. Se dunque il padre delle *Malerchronik* esorta alla lettura dei “classici” della storiografia artistica, il patriota italiano del prologo morelliano dichiara:

Ich will nicht sagen, (...) dass die Tradition ganz und gar zu verachten sei; nur darf man dieselbe nicht als Evangelium betrachten, sie soll der Kritik nicht den Mund stopfen wollen. Bei der Bestimmung von Kunstwerken aber hat dieselbe fast allen Anspruch auf Geltung verloren. (...) wenn ich ferner bedenke, wie andere durch Tradition auf uns gekommene Sagen durch die neuere Kritik als Luftgespinste erkannt und aus der Völkergeschichte, wor dieselben sich eingenistet hatten, bereits ausgemerzt worden sind, so erscheint mir das grosse Mistrauen, das mir aus langer Erfahrung die sogenannte Tradition einflösst, die an die Persönlichkeit der alten Künstler, sowie auch an gar manches Kunstwerk gleich einem Pilz sich angeklammert hatte, nicht ganz unberechtigt. (...) ¹⁹²

Ai racconti romanzati narrati da Vasari e ripresi da Wackenroder, Morelli contrappone un esame analitico dell’opera d’arte che si nutra di un «eindringliches, unausgesetztes Studium der Form und der Technik». ¹⁹³ Tuttavia, poco importa se l’approccio critico-scientifico della *Experimentalmethode* morelliana dichiara la propria estraneità alla prospettiva emozionale dei *Frühromantiker*. La miscela delle contaminazioni che fanno da sfondo all’immaginario di Morelli emerge infatti suo

librario a Brera (ed. Felice Le Monnier, 14 voll., Firenze 1846-1870, colloc. B.IV.125-138; ed. Gotta’schen Buchhandlung, Stuttgart-Tübingen 1832, colloc. D.II.59).

¹⁹² M 1890, pp. 20-21, [«Non voglio dire (...) che la tradizione sia interamente da sprezzare, ammesso che non vada presa come Vangelo, né abbia la pretesa di chiudere la bocca alla critica. Nella determinazione delle opere d’arte poi essa ha perduto in gran parte la sua autorità. (...) quando penso poi a tante altre leggende giunte sino a noi per tradizione, dalla nuova critica riconosciute vane, e dalla storia dei popoli tra i quali hanno avuto origine già scartate, non mi pare ingiustificabile la grande sfiducia che mi ha ispirato, per lunga esperienza, la cosiddetta tradizione, la quale alla personalità degli antichi come a talune opere d’arte si è appiccicata come un fungo.», M 1993, p. 71].

¹⁹³ M 1890, p. 22, [«(...) profondo e continuo studio della forma e della tecnica dell’arte (...)», M 1993, p. 85].

malgrado nei testi del *connoisseur*: La superficie della scrittura morelliana mostra tracce stilistiche e riferimenti culturali più o meno involontari che, per un curioso rispecchiamento, sembrano avere la stessa pregnanza delle *Grundformen* (forme fondamentali) isolate dal metodo morelliano. Così come orecchie, occhi e mani rivelano la paternità di un dipinto, allo stesso modo segni e pensieri caratteristici, come per esempio una prosa dialogata e frammentata, aiutano a svelare il bagaglio culturale affatto romantico dal quale il pensiero di Morelli trae origine.

Tornando al confronto tra Wackenroder e Morelli, è pur vero che, nonostante le differenze appena osservate, essi partono da presupposti molto simili, poiché né l'uno né l'altro hanno la presunzione di fornire al lettore una teoria dell'arte con la T maiuscola. Entrambi ritengono più importante mostrare in termini pratici la via da percorrere, esemplificando le proprie riflessioni senza pretese normative. È questo senz'altro l'insegnamento del Romanticismo tedesco di cui Morelli fa maggiormente tesoro, dal momento che, a un esame più ravvicinato, l'obiettivo descritto dal *Weltweiser* di Wackenroder non sembra discostarsi troppo da quello morelliano: «(...) die Männer, die du nach ihrer verschiedenen Art den Pinsel zu führen kennst, nun auch nach ihren verschiedenen Charaktern und Sitten kennenzulernen.»¹⁹⁴ Se però Wackenroder e i romantici si servono della tradizione per approfondire questa indagine morfologica sul carattere, Morelli svolge la propria ricerca fisiognomica a partire da un approccio più strettamente scientifico. In entrambe i casi però l'analisi della forma pittorica prende le mosse dall'universo emotivo dell'artista: una sottile linea rossa che conduce direttamente alla filosofia di Schelling e Fichte, vero e proprio denominatore comune fra Morelli e i romantici tedeschi.

L'anziano padre delle *Malerchronik* dichiara che ciascun carattere artistico trova riscontro in un dipinto peculiare;¹⁹⁵ sulla stessa falsariga, il patriota intenditore d'arte

¹⁹⁴ W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen*, cit., p. 88, [«Quegli uomini, che tu conosci secondo la loro diversa maniera di usare il pennello, pensa come è piacevole poterli conoscere anche secondo i loro diversi caratteri e i loro costumi.», W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cit., p. 81].

¹⁹⁵ «Jeder Charakter wird dir ein eigenes Gemälde sein, und du wirst eine herrliche Galerie von Bildnissen zum Spiegel deines Geistes um dich her versammelt haben», W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen*, cit., p. 89, [«Ogni carattere sarà come un quadro diverso, e tu avrai raccolto

del prologo morelliano ricorda che «die äussere Form keineswegs, wie viele meinen, zufällig und willkürlich ist, sondern von innern Ursache abhängt.»¹⁹⁶ Ma che cosa sono davvero queste «intime cause», e come agiscono sul carattere di un artista? La risposta indiretta a questo quesito è contenuta in un altro capitolo delle *Herzensergießungen*.¹⁹⁷ Parlando di Albrecht Dürer, Wackenroder scrive:

Ich (...) freue mich, dass das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen echtvaterländischen Maler gegönnt hat. Er würde nicht er selber geblieben sein; sein Blut war kein italienisches Blut. Er war für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raffaels nicht geboren; er hatte *daran* seine Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren, und es ist ihm gar trefflich gelungen. (...)

Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; - auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.¹⁹⁸

Pur essendo un artista altrettanto eccezionale, Dürer non può essere come Raffaello, sia perché nelle sue vene non scorre il sangue di un italiano, sia perché il clima e il paesaggio nel quale egli vive e opera sono affatto germanici. È questo l'ennesimo punto di contatto fra Wackenroder e Morelli, il loro recupero del *topos* ben noto e radicato del legame intrinseco fra produzione artistica e clima, retaggio di un discorso di fortunata tradizione.¹⁹⁹ Morelli, lo si è visto, se ne era già servito nel

intorno a te una magnifica galleria di quadri, nei quali il tuo spirito potrà rispecchiarsi.», W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica, cit.*, p. 81].

¹⁹⁶ M 1890, p. 28, [«(...) le forme esteriori non sono affatto accidentali e arbitrarie, come parecchi credono, ma dipendono da intime cause.», M 1993, p. 91].

¹⁹⁷ Si tratta del capitolo intitolato *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers (Ricordo in onore del nostro venerabile Albrecht Dürer)*.

¹⁹⁸ W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen, cit.*, pp. 54-56, corsivo nell'originale, [«(...) sono lieto che il destino abbia donato alla terra tedesca, per mezzo di quest'uomo, un pittore di pura razza tedesca. Egli non sarebbe rimasto lo stesso; il suo sangue non era sangue italiano. Non era nato per la bellezza idealizzata e sublime di un Raffaello; trovava la sua gioia nel mostrarci gli uomini come erano realmente intorno a lui, e in questo è riuscito in maniera eccellente. (...) // Non solo, dunque, sotto cielo italiano, sotto cupole maestose e colonne corinzie; anche sotto volte acute di edifici frastagliati e sotto torri gotiche cresce la vera arte.», W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica, cit.*, pp. 49, 52].

¹⁹⁹ Cfr. paragrafo 1.4, nota 137, pp. 58-59.

Miasma diabolicum, sebbene in quell'occasione la formula parodistica con la quale era costruito il testo lo avesse portato a una condanna iperbolica dell'italiano Raffaello, reo di istigare attraverso le proprie opere una carnalità peccaminosa e volgare, frutto inalienabile di un'origine culturale degenerata. In *Princip und Methode*, però, i toni non sono affatto sarcastici. Morelli incita piuttosto il proprio pubblico di lettori appassionati d'arte a liberarsi di tutti quei pregiudizi che ciascuna nazione è solita trasporre sull'opera d'arte, e a familiarizzare con il paese e la cultura che hanno dato i natali al suo autore:

Die Kunst jedoch, die mit unserer eigenen Cultur im innigsten Zusammenhang steht, die allein können wir vollkommen verstehen und in uns aufnehmen, und diese Kunst müssen wir, wie gesagt, nicht sowol aus Büchern und aus schriftlichen Documenten, sondern vor allem aus den Kunstwerken, und dies im Lande selbst, auf dem Boden und in der Luft, wo diese erzeugt wurden und gross geworden sind, kennen lernen. „Wer den Dichter will verstehen“, sagt Goethe, „muss in Dichters Lande gehen.“²⁰⁰

²⁰⁰ M 1890, p. 22, [«L'arte però che colla nostra coltura è in intima connessione, quella che sola possiamo completamente intendere e in noi accogliere, dobbiamo impararla, come si è detto, non tanto nei libri e nei documenti scritti, quanto e prima di tutto nelle opere d'arte, e ciò nel paese stesso, sul terreno e nell'aria ove queste furono generate e diventarono grandi, *Chi vuol intendere il poeta*, dice Goethe, *deve andare nel paese del poeta.*», M 1993, pp. 84-85]. Come in molte altre situazioni, anche in questo caso Morelli si appella a Goethe; citandolo letteralmente, egli cerca così di assicurare la propria prassi sperimentale legandola a un pensiero culturalmente condiviso, legittimato nientemeno che dall'autorità del grande poeta tedesco. Il verso prescelto è tratto dalla poesia composta da Goethe per introdurre le sue *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* (*Note e dissertazioni per una migliore comprensione del Divano occidentale-orientale*):

<p>Wer das Dichten will verstehen Muß ins Land der Dichtung gehen; Wer den Dichter will verstehen Muß in Dichters Lande gehen.</p>	<p>Chi vuol capire la poesia entri nel suo paese. Chi vuol capire il poeta vada nella sua terra.</p>
--	--

(J.W. Goethe, *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena, F. Borio, testo tedesco a fronte, Rizzoli, Milano 1990, p. 549). Scegliendo di riportare soltanto la seconda parte della strofa, Morelli mette qui in atto una forzatura sul testo poetico, strumentalizzandone il significato. La «terra del poeta» di cui parla Goethe, in questo caso l'Oriente mitico di Hafis, non è infatti altro che lo spazio della fantasia immaginativa e il suo interesse geografico riveste in realtà un ruolo marginale, e semmai squisitamente poetico e creativo. Del resto, il viaggio di Goethe nella «Land der Dichtung» fu solo metafisico, mentre l'interesse morelliano per l'ambiente climatico e lo spazio culturale dell'artista significavano letteralmente un impegno sul campo, configurandosi come variabile necessaria alla comprensione della personalità artistica: «Sowol unser geistiges wie unser physisches

Sia lo spirito dell'artista – o del poeta –, sia quello del *connoisseur* è intimamente legato alla latitudine geografica e culturale che lo ha plasmato. Un presupposto dietro il quale si cela l'annosa polemica fra Lermolieff e alcuni rappresentanti della storiografia artistica tedesca – si ricordi qui in particolare il caso di Wilhelm von Bode (1845-1929) e Adolph Bayersdorfer (1842-1901), a quell'epoca conservatore della pinacoteca di Monaco, secondo Morelli entrambi incapaci di comprendere la "lingua" di artisti come Verrocchio o Leonardo proprio perché nati a Nord delle Apli.²⁰¹ Alla fine della sua parabola critica, il *connoisseur* cerca così di sostenere la

Auge bringt nationale Vorurtheile mit sich – diese müssen nach und nach im fremden Lande abgestreift werden. Wir müssen mit der äussern sowol als auch mit der geistige Atmosphäre des Landes uns so vertraut machen, dass wir uns daselbst einheimisch fühlen.», M 1890, p. 29, [«Tanto l'occhio del nostro spirito, quanto quello del corpo porta con sé pregiudizi nazionali, che vogliono essere rimossi a poco a poco nel paese straniero. Noi dobbiamo renderci famigliari coll'atmosfera intellettuale non meno che coll'atmosfera esteriore d'un paese, sinché vi ci sentiamo acclimati.», M 1993, p. 92].

²⁰¹ «Zur Entschuldigung der Herren Bayersdorffer und Bode, dergleichen vlämische Nachbildungen für italienische Originalarbeiten genommen zu haben, soll jedoch hier sogleich bemerkt werden, dass sie beide sowol den Verrocchio als namentlich dessen Schüler Lionardo da Vinci ungefähr mit denselben Augen auffassten und würdigten, wie die beiden Florentiner Meister vor vier Jahrhunderten von den Niederländern, die nach Italien kamen, mögen aufgefasst und verstanden worden sein. Es ist dies ein höchst beherzigenswerthes ethnologisches Phänomen, das auch diesmal zur Erklärung der Anschauungen der obengenannten zwei nordischen Kunstforscher uns den Schlüssel liefern dürfte. Ist es doch naturgemäss, dass das, was so oft mit der *gesprochenen* Sprache sich ereignet, ebenfalls mit der *gemalten* Sprache statthat.// Und in der That, wenn ein Nordländer, der zu Hause sich angelegen sein liess, die italienische Sprache nach der Grammatik leidlich zu erlernen, über die Alpen kommt und da zufällig in eine Gesellschaft tritt, in der ausser mehrern Einheimischen auch ein Nordländer zugegen ist, welcher schon längere Zeit im Lande sich aufhielt, und daher sein Italienisch mit relativer Geläufigkeit auszusprechen gelernt hat, so wird zweifelsohne der neue Ankömmling das Italienische im Munde seines Stamm- oder Landesgenossen viel besser verstehen, dessen Aussprache, dessen Betonung und dessen Syntax viel richtiger finden als die der Einheimischen, und er wird daher nicht anstehen, den italienisch redenden Landsmann oder Stammgenossen für den am *besten* sprechenden Italiener der Gesellschaft zu erklären. So ungefähr ergeht es manchem Nordländer auch mit der *gemalten Sprache*, und so dürfte es ebenfalls, wie gesagt, den Herrn Bayersdorffer und Bode mit ihren Lionardo-Bildern ergangen sein, und ebenso erging es vor ihnen gar manchem andern ebenso gelehrten nordischen Kunstforscher; und da die Maltechnik der alten Niederländer überdies viel sorgfältiger und solider war als die der gleichzeitigen Italiener, so mussten diese niederländischen

superiorità naturale del suo giudizio sull'arte italiana, e vi riesce ancora una volta servendosi di un discorso avvallato proprio dalla tradizione letteraria romantica, la stessa, inutile ricordarlo, rispetto alla quale egli cercava di proporsi come alternativa. In realtà, Morelli mira soltanto a ribadire l'urgenza di un approccio conoscitivo aperto sul mondo, che opponga a un sapere accademico sclerotizzato uno sguardo davvero versatile, in grado di mettere a fuoco le relazioni fra il dato sensibile e quello più nascosto e "spirituale".

Consapevole di avvicinarsi alla fine della propria vita, a Morelli preme ora più che mai chiarire tutte le sfumature del suo metodo e cercare di sottrarsi definitivamente agli attacchi dei suoi oppositori. Tuttavia, chiunque si accostasse ai testi di Morelli sperando di ricavare una teoria della sua *Experimentalmethode* rimarrebbe deluso. Ed è forse proprio una simile aspettativa, generatasi nell'atmosfera positivista di fine

Nachahmungen ihren Augen viel Lionardischer erscheinen als die Originalbilder des grossen Meisters selbst, deren es übrigens gar wenige von jeher gegeben hat.», M 1891, pp. 346-348, corsivo nell'originale, [«A discolpa dei signori Bayersdorfer e Bode per aver ritenuto simili copie fiamminghe dei lavori originali italiani, può qui essere subito osservato che entrambi interpretarono e apprezzarono sia il Verrocchio sia il suo allievo Leonardo da Vinci quasi con gli stessi occhi con i quali quattrocento anni fa gli olandesi giunti in Italia devono aver interpretato e compreso i due maestri fiorentini. Si tratta di un fenomeno etimologico degno di grande considerazione, che anche questa volta dovrebbe consegnarci la chiave per comprendere l'opinione dei due studiosi d'arte nordici.²⁰¹ È senz'altro naturale che ciò che così spesso accade con la lingua *parlata* abbia luogo anche con quella *dipinta*. // In effetti, se un nordico che a casa si fosse curato di apprendere discretamente la lingua italiana secondo la grammatica, giungendo oltralpe si unisse a una compagnia nella quale oltre ad alcuni italiani fosse accidentalmente presente anche un suo conterraneo residente da tempo in quel paese, e perciò in grado di pronunciare l'italiano con relativa scioltezza, allora il nuovo arrivato comprenderebbe senza dubbio molto meglio l'italiano parlato dall'uomo che appartiene al suo stesso ceppo o nazione, e di cui egli giudicherebbe pronuncia, accentazione e sintassi molto più corrette di quelle degli stessi italiani, senza perciò indugiare nel ritenere il suo conterraneo come colui che, nella compagnia, parla meglio l'italiano. Ad alcuni nordici accade pressappoco la stessa cosa anche con la *lingua dipinta* e, come già detto, così dovette accadere anche ai signori Bayersdorffer e Bode con i loro quadri di Leonardo, e ugualmente accadde prima di loro ad altri studiosi d'arte nordici altrettanto eruditi; e poiché la tecnica pittorica degli antichi olandesi era inoltre molto più accurata e solida di quella degli italiani contemporanei, ai loro occhi queste imitazioni olandesi dovettero apparire molto più leonardesche delle opere originali del grande maestro stesso, delle quali ve ne sono per giunta gran poche.», M 2008, pp. 132-134].

Ottocento, che ha fomentato l'accanimento di tanta critica moderna e contemporanea nei confronti della *connoisseurship* morelliana. Come già dimostrato nel paragrafo 1.5, la scientificità del metodo di Morelli non è tale da consentire un suo accostamento alle scienze matematiche. Essa rimane piuttosto riconducibile a un paradigma costruito di variabili, modulato dalla soggettività di chi lo applica e, in questo, senso ontologicamente instabile. Va però anche osservato che Morelli in prima persona fece di tutto per alimentare l'equivoco, sostenendo l'infallibilità del proprio metodo e arrivando perfino a definirlo un sistema.²⁰² Ma le interferenze culturali che si sono fin qui evidenziate, il gioco involontario delle contraddizioni e soprattutto l'ammissione che, per garantire l'applicabilità della *Experimentalmethode*, sarebbero state indispensabili una spiccata sensibilità e predisposizione individuali, dovrebbero a questo punto fugare ogni dubbio residuo sull'infondatezza di una lettura critica rigorosamente razionalista. È il discorso filosofico romantico a orientare l'osservazione morelliana della forma, una forma che non vale per se stessa, ma soltanto in combinazione con una visione spirituale profonda, che consenta di penetrare nella sfera più intima dell'opera. Si tratta di un'analisi incrociata che ha il proprio baricentro nelle cosiddette *Grundformen*: è su questi 'frammenti' caratteristici e rivelatori, inconsci sigilli dello spirito dell'artista, che Morelli ha costruito la fortuna – e al contempo la sfortuna – della propria ricerca artistica. In realtà, le tavole di mani e orecchie con le quali egli illustrò le sue prime pubblicazioni a poco servirono se non a fomentare gli animi dei suoi oppositori, dal momento che è lo stesso Morelli ad ammettere di non farvi ricorso in maniera rigorosa.²⁰³ Più che di un sistema in senso stretto si può dunque parlare di una

²⁰² Cfr. P. D'Angelo, *Introduzione*, in M 1993, p. 35.

²⁰³ «Etliche meiner Gegner in Deutschland werfen mir vor, ich weiss nicht ob aus Einfalt oder aus Bosheit, ich behaupte einen Meister allein schon an der Form der Hand, des Nagels, des Ohres oder der Zehen u.s.w. erkennen und beurtheilen zu können. So naiv bin ich doch nicht. Was ich behaupte ist, dass die Formen überhaupt und die des Ohres und der Hand insbesondere uns dazu dienen, das Werk eines Meisters von dem seiner Nachahmer mit grösserer Sicherheit zu unterscheiden und somit die Bestimmung des Totaleindrucks zu controlieren.», M 1891, *Die Galerie zu München, Introduzione*, p. 4, nota 1, [«Alcuni miei avversari in Germania mi rimproverano, non so se per ignoranza o malevolenza, di supporre di poter riconoscere un maestro già solo per la forma della mano, delle unghie, dell'orecchio o delle dita dei piedi. Ma io non sono così ingenuo. Quel che io

complessa costellazione metodologica, educata grazie a uno studio approfondito della linea e costruita non soltanto su una base esperienziale, bensì soprattutto su una spiccata predisposizione individuale:

Diese [die Kunstkenner] müssen allerdings vor allem sinnlicher Natur sein, sie müssen ein Auge haben für den Reiz der Formen und der Farben, dürfen beileibe nicht den sogenannten Philosophenhöcker am Schädel tragen; *allein der angeborene Kunstsinn, der durch Uebung zur Intuition wird, reicht doch nicht aus für die Kunstwissenschaft, wenn er nicht durch langwieriges Studium der Kunstwerke selbst verfeinert und ausgebildet wird.*²⁰⁴

«Dans les choses du monde presque toute question n'est qu'une question de méthode», recita il motto di Jean de La Bruyère (1645-1696) all'insegna del quale si apre *Princip und Methode*. La critica d'arte non fa dunque eccezione e si comporta come altre discipline – e non soltanto 'indiziarie'! – quali l'anatomia, la medicina, e la matematica, procedendo per tentativi, formulando ipotesi che chiedono di essere verificate e che sono soggette a una revisione costante nel tempo. Soltanto in questo senso il metodo di Morelli rivendica la propria scientificità, perfettamente consapevole di essere soggetto a un margine di errore e poco più che un «Hilfsmittel» (strumento ausiliario):

Jeden Tag überzeuge ich mich immer mehr, daß unsere Experimentalmethode das beste Hilfsmittel sein dürfte, um mit der Zeit zu einer positiven Kunstwissenschaft zu gelangen.²⁰⁵

Nun frage ich jeden aufrichtigen Kunstfreund, der ohne vorgefasste Meinungen meine unschuldigen Schriften durchzublättern sich bemüssigte, ob ich etwa an

credo è che le forme in generale, e quelle dell'orecchio e della mano in particolare, ci servono a distinguere con maggior sicurezza l'opera del maestro da quella del suo imitatore, e così aiutano a controllare l'indicazione dell'impressione complessiva.»].

²⁰⁴ M 1890, p. 25, corsivo nell'originale, [«Essi [i conoscitori] devono certamente essere prima di tutto sensibili per natura, devono avere l'occhio aperto alle attrattive delle forme e del colore, anziché avere il cranio fornito delle protuberanze filosofiche, ma *il senso innato dell'arte, che coll'esercizio diventa intuizione, non basta per giungere alla scienza dell'arte, se non è da lunghi studii dell'opere d'arte raffinato ed educato.*», M 1993, p. 88].

²⁰⁵ Lettera di Morelli a Richter, 23 dicembre 1883, cit. da I. e G. Richter, *Italianische Malerei der Renaissance*, cit., p. 298, [«Ogni giorno che passa mi convinco sempre di più che il nostro metodo sperimentale debba essere il mezzo ausiliario migliore per giungere con il tempo a una scienza dell'arte positiva.»].

irgendeiner Stelle darin meine “Kunstkritischen Studien” für Wissenschaft ausgegeben habe? Ich glaube im Gegentheil bei jeder passenden Gelegenheit mich gegen eine solche Zumuthung, die ja meinerseits nur lächerlich wäre, verwahrt und dementgegen aufs ausdrücklichste und in allen Tonarten ausgesprochen zu haben, dass die von mir anempfohlene Experimentalmethode blos als *Hilfsmittel* zu einer sicherern Bestimmung der Kunstwerke, also zur *Kennerschaft*, zu betrachten ist und dass sie folglich nur dazu dienen kann, mit der *Zeit* eine festere Basis zu der allerseits erwünschten Kunstwissenschaft zu gewinnen.²⁰⁶

2.2 Die Gemälde-(Galerie). Un dialogo romantico?

A questo punto, analizzato *Princip und Methode*, viene spontaneo domandarsi quale fu la ragione che spinse Morelli a consegnare i fondamenti della propria teoria sperimentale a una forma fittizia come quella del dialogo. Il primo a sollevare un simile interrogativo è stato lo storico dell’arte Edgar Wind, il quale, sottolineando la vivacità della prosa morelliana, estranea all’«oscurità teutonica» tanto aborrita dal *connoisseur*, osserva che proprio l’impiego del dialogo permise a Morelli «di contrapporre le sue semplici affermazioni socratiche al linguaggio ampolloso dei suoi oppositori».²⁰⁷ Oltre a *Princip und Methode*, Wind individua un altro passaggio dialogico fondamentale della prosa di Lermolieff, contenuto nel testo sulla Gemäldegalerie di Dresda.²⁰⁸ Lermolieff vi riporta il resoconto immaginario di una fra le sue numerose visite al museo sassone, quando di fronte al quadro con la

²⁰⁶ M 1891, pp. X-XI, corsivo nell’originale, [«Domando ora a ciascun leale appassionato d’arte che senza preconcepto sia stato costretto a sfogliare i miei scritti innocenti, se per caso in qualche passaggio io abbia spacciato le mie “Kunstkritische Studien” per una scienza? Credo, al contrario, di essermi opposto in ogni occasione propizia contro una simile pretesa, che da parte mia sarebbe solo ridicola, e di aver invece espresso nella maniera più chiara e in tutti i modi che il metodo sperimentale da me suggerito sia da considerarsi soltanto uno *strumento ausiliario* per un’attribuzione più sicura delle opere d’arte, dunque per la *connoisseurship*, e che perciò esso possa unicamente servire a costruire con il tempo una base più solida per la tanto attesa scienza dell’arte.», M 2008, *Prefazione*, p. IV].

²⁰⁷ E. Wind, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁸ Cfr. M 2008, p. 36 sgg.

Maddalena che legge (fig. 10), opera presunta del Correggio,²⁰⁹ egli si lascia coinvolgere in una conversazione dotta con una giovane nobildonna e suo padre. Elise von Blasewitz da Plauen, questo il nome della dama – rimando pleonastico alla borghesia tedesca più provinciale e ottusa²¹⁰ – è immersa in un rapimento estatico di fronte al famoso dipinto. La colta Elise, evidentemente imbevuta di cultura romantica, sembra non aver alcun dubbio che si tratti dell'opera autografa di Correggio e si oppone vivacemente alla temerarietà del giudizio di Lermolieff, che invece attribuisce il quadro a un maestro nordico, forse perfino al manierista Adriaen van der Werff (1659-1722). Il dialogo, da cortese e manierato, si trasforma ben presto in una vera disputa quando la dama, in uno sforzo di raccolta delle proprie reminescenze letterarie, cita a sostegno della paternità correghesca del quadro gli scritti di Giorgio Vasari e Anton Raphael Mengs (1728-1779), senza dimenticare che anche il «grosser Ästhetiker und Dichter Wilhelm von Schlegel widmet diesem Bilde eines seiner lieblichen Sonette».²¹¹ In effetti, già lodata da Vasari, la *Maddalena* di Dresda è stata oggetto di una lunga serie di panegirici da parte di alcuni rappresentanti di spicco del panorama culturale europeo a partire dalla fine del

²⁰⁹ Correggio, copia da, *Maddalena che legge*, olio su rame, 29 x 39 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 154. Per un esame più approfondito del dipinto e delle vicende legate alla sua fortuna critica si veda M 2008, *Appendice*, nota 182 pp. 53-54.

²¹⁰ Sia Blasewitz sia Plauen sono in realtà i nomi di due piccole località nelle vicinanze di Dresda; il raddoppiamento «von Blasewitz aus Plauen» trasforma la dama del dialogo morelliano nella personificazione ironica del più ottuso provincialismo, e mette così in ridicolo il diletantismo un po' saccente di chi crede di poter apprendere lo stile dei maestri antichi dalla pagina stampata. Fra i tanti quartieri cittadini della periferia di Dresda, la scelta del distretto di Blasewitz non sembra inoltre troppo casuale, dal momento che esso fu reso famoso dalla trilogia del *Wallenstein* (1800), il dramma storico di Friedrich Schiller. Nel *Wallensteins Lager* (Il campo di Wallenstein), l'autore si era servito dell'epiteto «von Blasewitz» per introdurre la figlia dell'oste Gustine Segedin, apostrofandola con un'esclamazione ormai leggendaria: «Was? Der Blitz! Das ist ja die Gustel aus Blasewitz» [«Cosa? Il fulmine! Questa è la Gustel da Blasewitz»]. Morelli, che più volte si è dimostrato un attento e appassionato fruitore di letteratura tedesca, doveva certamente conoscere molto bene questo brano di Schiller; egli pare qui perciò strizzare l'occhio al lettore più smaliziato, e lo fa rivelando l'origine culturale del suo personaggio e il suo legame al Classicismo settecentesco.

²¹¹ M 1891, p. 212, [«Il nostro grande teorico d'estetica nonché poeta, Wilhelm von Schlegel, dedica a questo quadro uno dei suoi sonetti più graziosi.», M 2008, p. 39].

Settecento, in questo seconda soltanto alla *Madonna Sistina* di Raffaello. Fra i primi esempi della fascinazione esercitata dal quadretto di Dresda, per altro uno dei più copiati dell'intera collezione, basterà ricordare i commenti di Denis Diderot (1713-1784) – che si servì della *Maddalena* quale termine di paragone per le sue relazioni sulle opere esposte ai Salon parigini²¹² –, il sonetto del poeta Karl Friedrich Kretschmann (1738-1809),²¹³ e la descrizione di Mengs,²¹⁴ indirettamente citata anche dalla Elise del dialogo morelliano.

²¹² Cfr. D. Diderot, *Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, a cura di G. May, Hermann, Paris 1984, p. 210 (*Salon de 1763*); Id., *Ruines et paysages. Salon de 1767*, a cura di E.M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Hermann, Paris 1996, p. 475. Diderot ebbe modo di ammirare di persona il quadro della bella santa penitente nel 1773, di passaggio a Dresda durante il suo viaggio verso la Russia.

²¹³ Cfr. K.F. Kretschmann, *Sämtliche Werke*, 7 voll., Dyk, Leipzig 1784-1805, II (1784), p. 292. Kretschmann è soltanto il primo autore di un lungo elenco di poeti e letterati che si cimentarono in una serie di componimenti lirici in onore del quadretto con la Maddalena. Oltre all'intervento esemplare di August Wilhelm Schlegel (cfr. p. 102 di questo saggio) e a quello del direttore della Gemäldegalerie Julius Hübner (cfr. nota 229, pp. 107-108), si segnalano qui anche le poesie composte da Aloys Schreiber (*Gedichte und Erzählungen*, Heidelberg 1812, pp. 119, 223), Sophie Brentano (*Bunte Reihe kleiner Schriften*, Wilmans, Frankfurt am Main 1805, p. 49), Carl Philipp Conz (*Gedichte*, vol. I, H. Laupp, Tübingen 1818, p. 368) e Otto Heinrich Grafen von Loeben (*Gedichte*, a cura di R. Pissin, Behr, Berlin 1905, pp. 74-75). Tra i riferimenti più illustri al quadretto di Dresda siano qui menzionati anche gli interventi di C.G. Carus nelle già citate *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie*, cit., p. 19, e di G.W.F. Hegel nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, III. Teil, in *Werke* [in 20 volumi], XV, Frankfurt am Main 1970, p. 106 sgg..

²¹⁴ A.R. Mengs, *Memorie concernenti la Vita, e le Opere di Antonio Allegri, denominato il Correggio (Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Antonio Allegri, mit dem Zunamen Correggio, 1762)*, in *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà di Carlo III re di Spagna, pubblicate da G.N. D'Azara*, 2 voll., Stamperia reale, Parma 1780, II, pp. 135-175, p. 163. Nel dialogo fra Lermoloeff ed Elise, quest'ultima ricorda che «Mengs war doch auch ein Kunstkenner und zwar ein sehr grosser und allgemein gefeierter (...), und er hatte zudem, wie kein anderer, mit dem Studium des Correggio sich gründlich befasst, hatte sich tief in die Denk- und Gefühlsweise des göttlichen Meisters eingelebt; nun gut, Rafael Mengs gibt gerade dieser (...) Magdalena den Vorzug vor allen anderen Meisterwerken des Correggio.», M 1891, p. 212, [«[a]nche il Mengs fu certamente un grande conoscitore d'arte, generalmente stimato, (...) ed egli come nessun altro si era occupato approfonditamente anche dello studio del Correggio, penetrando a fondo nel modo di pensare e di sentire di quel maestro divino; ebbene, Rafael Mengs preferisce proprio questa Maddalena (...) a tutti

Quando nel 1798 gli Schlegel si riunirono a Dresda per “sinfilosofeggiare” d’arte e poesia insieme a Caroline Schlegel (più tardi Schelling, 1763-1809), Novalis (1772-1801), e ai filosofi Fichte e Schelling, il quadro con la bella Maddalena penitente era dunque già entrato a far parte dell’immaginario collettivo, e non soltanto tedesco. L’anno successivo, in occasione dell’uscita del terzo fascicolo di *Athenaeum*, fu dato alle stampe il risultato letterario di quello straordinario simposio svoltosi sulle sponde dell’Elba. *Die Gemälde. Ein Gespräch (I dipinti. Un dialogo)*, questo il titolo, è il frutto della collaborazione ispirata fra August Wilhelm Schlegel e sua moglie Caroline, e si inserisce perfettamente nella cultura sociale ed estetica dell’epoca, fatta di conoscitori, collezionisti, artisti, appassionati e cultori che avevano accesso alle collezioni principesche della Germania, e di Dresda *in primis*. Fra le numerose conversazioni romantiche nate dall’osservazione diretta delle opere d’arte,²¹⁵ il *Gespräch* è però quella che più di tutte ha segnato una svolta epocale sia per la pratica della scrittura artistica, sia soprattutto per la teoria estetica. Il dialogo si struttura seguendo le tappe di una visita ipotetica attraverso le sale della Gemäldegalerie di Dresda. Con la leggerezza di un argomentare dialogico costruito di tesi e antitesi, il saggio prende il via dalla *Antikensammlung* (collezione degli Antichi) – e quindi simbolicamente da Winckelmann –, accompagnando il lettore lungo un percorso critico volto a ripensare il Neoclassicismo alla luce della nuova sensibilità romantica. Abbandonata la scultura a favore della pittura, il rinnovamento romantico della tradizione classica propone un ribaltamento della gerarchia dei generi pittorici: alla *Historienmalerei* (pittura storica) promossa dal Classicismo, il Romanticismo sostituisce così una predilezione per la *Landschaftsmalerei* (pittura di paesaggio) e soprattutto per la ritrattistica, attraverso la quale il critico-poeta

gli altri capolavori del Correggio.», M 2008, pp. 38-39.]. Il riferimento va qui al passaggio del sopra citato testo di Mengs, nel quale, dopo aver descritto tutte le opere dell’Allegri conservate nella *Gemäldegalerie* di Dresda, l’autore sostiene che «(...) se gli altri Quadri di Correggio sono eccellenti, questo è meraviglioso.», A.R. Mengs, *Memorie concernenti la Vita, e le Opere di Antonio Allegri, cit.*, p. 163.

²¹⁵ Oltre alle *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie* di C.G. Carus (1867), e alle *Empfindungen* di C. Brentano e H. Kleist (1810), si ricordino qui a titolo esemplare anche le *Düsseldorfer Gemäldebrieve* di W. Heinse (1776/1777).

romantico dichiara di poter leggere l'emanazione caratteristica dell'essenza individuale. In effetti, proprio il cosiddetto *Charakterbild*, interpretato nel segno di una forte devozione religiosa, sintetizza perfettamente il passaggio dal Classicismo al Romanticismo, mettendo in gioco un ripensamento del rapporto tra figura e ideale, particolare e universale, uno e tutto. Una prospettiva che più tardi influenzerà anche l'attenzione "psicologica" riservata da Morelli ad alcuni dei dipinti presi in esame nei suoi dialoghi critici, nonostante il suo anticlericalismo sempre gli impedì di scivolare nell'osservazione estatica che accompagna l'esegesi romantica, da Wackenroder a Friedrich Schlegel.

I tre personaggi dei *Gemälde*, la dilettante Louise, il critico Waller e il pittore Reinhold,²¹⁶ si soffermano di fronte alle opere più importanti e famose della collezione interrogandosi sul problema della "dicibilità" poetica dell'arte. Così, la *Geselligkeit* (socievolezza) romantica spinge alle estreme conseguenze la chiacchierata sull'arte inscenata nel *Gespräch* e armonizza le posizioni critiche delle tre voci dialoganti, facendole sfociare in un confronto eminentemente poetico. Fra le opere citate nei *Gemälde*, molte sono quelle che ottant'anni dopo saranno discusse anche da Morelli nel suo *Kritischer Versuch* dedicato alla collezione di Dresda.²¹⁷

²¹⁶ Alle tre figure dialogiche corrispondono altrettante posizioni critiche: l'impossibilità della parola di restituire con la stessa forza espressiva il significato di un dipinto (Reinhold), la fiducia piena nel linguaggio e nella sua capacità di trasmettere il sentimento di un'opera d'arte figurativa (Waller), il diritto all'interpretazione personale e appassionata dell'immagine (Louise). Oltre allo scambio di opinioni fra i tre personaggi, nel testo si alternano anche le letture di alcune descrizioni delle opere d'arte redatte da Louise per la sorella assente e i sonetti ispirati dai dipinti, di contenuto più profondamente religioso.

²¹⁷ Siano qui citati alcuni esempi: il gall. n. 49 (Francesco Francia, *Adorazione dei Magi*, cfr., M 2008, *Appendice*, nota n. 199, p. 58), ai tempi del *Gespräch* ancora attribuito al Perugino (cfr. *Athenaeum*, cit., p. 345-346, nota 47 pp. 391-392); il gall. n. 77 (Andrea del Sarto, *Sacrificio di Abramo*, cfr. M 2008, *Appendice*, nota n. 758, p. 192; *Athenaeum*, cit., p. 346-348, nota 48 p. 392); i gall. n. 151, 152 e 153 (Correggio, *Madonna di San Sebastiano*; *La Notte*; *Madonna di San Giorgio*, cfr., M 2008, *Appendice*, note n. 11, pp. 4-5; *Athenaeum*, cit., p. 353, note 57-58 p. 393); il gall. n. 201 A (Bartolomeo Veneto, *Salomè con la testa del Battista*, cfr. M 2008, *Appendice*, nota n. 236, p. 67), all'epoca di *Athenaeum* ritenuto un lavoro della scuola di Leonardo da Vinci (cfr. *Athenaeum*, cit., pp. 355-356, nota 64 p. 393).

Accanto alla *Madonna del Borgomastro Meyer* di Holbein (figg. 11-12)²¹⁸ – la cui autenticità sarebbe stata contestata dalla critica già nel 1871 –, o alla celebre *Madonna Sistina* – vero *climax* del componimento –, A.W. Schlegel rivolge per esempio un’attenzione particolare proprio alla *Maddalena che legge* “di Correggio”. Dopo un primo intervento di Louise, la cui descrizione mira a prendere le distanze da quella affatto tecnica redatta da Mengs, Waller dedica al dipinto un sonetto, lo stesso che la Elise del dialogo morelliano sarebbe stata in grado di recitare a memoria per mettere a tacere il nichilismo di Lermolieff:

In unbewahrter Jugend frischer Blüthe
 Riss Magdalenen ihre Schönheit hin;
 Den edlen Geist berückt ein weicher Sinn,
 Dass die in ungeweihten Flammen glühte.

Sie hört den Heiland, und die ernsten Güte,
 Die aus ihm spricht, wird ihres Heils Beginn.
 Zu seinen Füßen sinkt die Sünderinn,
 Mit tief zerrissnem schmachtenden Gemüthe.

Entblößt vom Schmucke liebt sie nun, allein,
 Den Arm gelehnt an blass geweinte Wangen,
 Betrachtungen der Busse nachzuhängen.

Ja fromme Huldin! Flieh in Wüsteneyn,
 Verbirg der Welt den Anblick Deiner Schmerzen;
 Denn sonst bethört noch Deine Reu die Herzen.²¹⁹

Il dipinto non è quasi più riconoscibile, trasformato nel simbolo della conversione devota e della rinuncia al peccato. La Maddalena del quadro è spogliata di ogni oggettività formale e tecnica per concedersi all’obiettivo romantico del *Bildgedicht* (letteralmente “poesia dell’immagine”), dunque lontanissima da quella femmina «agghindata e un poco civettuola» che, «quasi come se sperasse di venire sorpresa

²¹⁸ Cfr. *Appendice*, M 2008, nota 195, pp. 56-57. Si veda anche il lungo passaggio che A.W. Schlegel dedicò al dipinto ne *Die Gemälde. Ein Gespräch* (cfr. *Athenaeum*, cit., pp. 338-342, nota n. 43 p. 391).

²¹⁹ AWS SW, vol. IX, p. 97, [«Nel fresco rigoglio di gioventù senza custodia, / Maddalena consuma la sua bellezza. / Il frivolo senso opprime lo spirito nobile, / Così che lei brucia in fiamme profane. // Ascolta il Salvatore, e il bene severo / Che per sua bocca parla, la schiude alla salvezza. / La peccatrice si prostra ai suoi piedi, / Con l’anima lacerata e dolente. // Disadorna di gioie, ora contempla sola, / Sostenendo la pallida guancia, piangente, / Pensieri di rimorso e di espiazione. // Sì, fanciulla bella e pia, deserta piangi, / Nascondi al mondo il tuo dolore, / Che non abbia a incantare il tuo pentimento.», trad. it. a cura di D. Mazza, *I dipinti*, in *Athenaeum*, cit., p. 380].

dal suo amante», sarebbe stata descritta più tardi da un malizioso Lermolieff. E, del resto, è proprio alla luce di questa metamorfosi dell'immagine, e soprattutto dell'afflato devozionale che ne regola la fruizione estetica, che si deve interpretare la reazione parodistica di Lermolieff nel suo dialogo con Elise. Dopo aver demolito la validità dell'attribuzione tradizionale all'Allegri servendosi di una serie di indizi tecnici, il *connoisseur* esprime con ironico autocompiacimento il proprio scetticismo nei riguardi delle conoscenze estetiche di romantici e neocattolici, dichiarandosi certo che esse non avrebbero dovuto esercitare alcun peso sull'attribuzione di un dipinto, poiché esclusivamente chiamate a sollecitare negli uomini «ein Traumbild ihrer Phantasie».²²⁰ Il rifiuto dell'elemento interpretativo suona categorico e si allinea agli insegnamenti formulati in *Princip und Methode*, secondo i quali il vero intenditore d'arte non può che affidarsi alla realtà dei fatti per esprimere il proprio giudizio: il materiale del supporto, le forme di alcuni particolari anatomici, i dettagli del paesaggio, le screpolature sulla superficie del quadro e perfino la leziosità di certi accorgimenti decorativi. Ma se Morelli sostiene l'obbligo critico di epurare ogni dipinto delle fantasie di una tradizione interpretativa, egli costruisce la propria tesi in opposizione dialettica rispetto a quella stessa tradizione, e lo fa prendendone apertamente in prestito i modelli, secondo uno schema parodistico ormai consueto per la sua prosa. Così, se in *Princip und Methode* si è potuta leggere in controluce la trama delle *Herzensergießungen* di Wackenroder, dietro la *coulisse* del colloquio morelliano sulla *Maddalena* del Correggio si celano con altrettanta chiarezza le tracce del *Gespräch* di August Wilhelm Schlegel.²²¹ Ancora una volta, se da un lato Morelli mette in ridicolo alcuni dei dogmi artistici coltivati dal Romanticismo tedesco, allo stesso tempo egli non fa che piegare alla sua volontà quei modelli che proprio al Romanticismo dovevano il loro (ri)-afferinarsi nell'Ottocento.²²² Il

²²⁰ M 1891, p. 213, [«una visione della loro fantasia», M 2008, p. 39].

²²¹ Cfr. AWS SW, vol. IX, p. 3-101, [*Athenaeum*, cit., pp. 321-396]. Per un'analisi approfondita del saggio si rimanda a D. Mazza, *Storia e cronistoria. "Ma come tradurre in parole la più sublime delle espressioni?"*, in *Athenaeum*, cit., pp. 417-442, pp. 417-422.

²²² A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, il riaffiorare del dialogo socratico e del platonismo in generale fu favorito soprattutto dal diffondersi degli scritti filosofici di A.A. Cooper Shaftesbury (1671-1713) e François Hemsterhuis (1721-1790), e dall'interesse che questi risvegliarono in

«dialogo socratico» di cui parla Wind nella citazione riportata in apertura di capitolo, è così filtrato dall'esperienza vissuta dai *Frühromantiker* a Dresda alla fine del XVIII secolo e si conferma come il mezzo privilegiato da Morelli per esprimere in maniera limpida e diretta nuove attribuzioni di dipinti, anche a costo di sfidare il *common sense* tradizionale.²²³

personalità dello spessore di Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1767), Mendelssohn (*Phaedon*, 1767), Wieland (*Agathon*, 1766/67), Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781) e perfino Goethe (*Geschichte der Farbenlehre*, 1810). I *Frühromantiker* non poterono rimanere estranei a questo secondo Rinascimento platonico, che in Germania vide fiorire un enorme numero di traduzioni dei dialoghi del filosofo, come per esempio l'edizione delle *Platos Werke*, curata da F. Schleiermacher, (1855). Fu proprio grazie all'intervento di Schleiermacher se la filosofia platonica poté essere per la prima volta analizzata alla luce della struttura linguistica che essa prediligeva; la scelta del *Gespräch* come mezzo fondamentale attraverso il quale esprimere la propria filosofia testimonia dell'indivisibilità di forma e contenuto, e investe il dialogo platonico di un intrinseco valore artistico, ricollegandolo a quel sodalizio tra forma e spirito che trova origine nell'estetismo classico e che fu portato alle estreme conseguenze dalla filosofia della natura.

²²³ In effetti, il caso della *Maddalena che legge* non è un episodio isolato. Morelli si era già cimentato in simili *excursus* fin dal suo libro sulle pinacoteche romane. Per esempio, discutendo del Correggio nel volume dedicato alla Galleria Doria Pamphili (M 1890, n. ed. M 1991, pp. 327-29), Lermolieff si era servito di un dialogo fittizio per sconfessare quella che, secondo lui, era una falsa attribuzione correggesca. Il riferimento è alla tela raffigurante *La Gloria che corona la Virtù* (Roma, Palazzo Doria), oggi universalmente confermata quale opera originale dell'Allegri, preparatoria alla versione del Louvre, ugualmente autografa. Come ha già ricordato Jaynie Anderson, il dialogo in questione sarebbe la «versione abbreviata di una satira sulla *connoisseurship* scritta da Morelli verso la fine degli anni Ottanta, e che egli aveva pensato di pubblicare a parte, tradotta in inglese da Jocelyn Ffoulkes, se soltanto l'amico Layard non glielo avesse calorosamente sconsigliato temendo per la credibilità di Morelli e per la propria reputazione. In essa erano riconoscibili le caricature di storici dell'arte contemporanei, e Layard, consultato da Morelli, ne sconsigliò la pubblicazione (...)», J. Anderson, n. ed. M 1991, nota 108 p. 478. Cfr. anche il paragrafo 1.5 del presente lavoro, nota 152, pp. 65-66. Anche il dipinto di Raffaello con il *Ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano* (Roma, Galleria Doria Pamphili) diede modo a Morelli di introdurre un lungo inserto dialogico a sostegno della paternità raffaellesca del quadro, allo stesso tempo consentendogli di farsi beffe degli scontri critici fra la storiografia-artistica viennese e quella prussiana, idealmente personificate dai due protagonisti del dialogo, nei quali J. Anderson (*ivi*, nota 109 p. 479) ha proposto di riconoscere Moritz Thausing (1835-1884), direttore dell'Albertina di Vienna – e, per la verità, appassionato morelliano –, e Wilhelm von Bode, il noto direttore della Gemäldegalerie di Berlino.

La vera rivoluzione avviata dagli Schlegel a Dresda non fu tanto quella di occuparsi di arte figurativa, quanto piuttosto proprio di cimentarsi in un approccio verbale delle opere d'arte partendo da un esame condotto *vis-à-vis* con il dipinto. In effetti, proprio i *Gemälde* di August Wilhelm Schlegel avevano aperto la strada a quell'affinarsi e approfondirsi della visione che sarebbe di lì a poco divenuto anche il *Leitmotiv* dell'attività critica morelliana, sia essa anatomica, morfologica o storico-artistica. In entrambi i casi, la novità risiede in un approccio "scientifico" all'arte definito nei termini di un'educazione all'osservazione, alla comparazione e alla sintesi critiche. La conversazione morelliana si plasma sul modello di quella romantica e, come questa, si costruisce miscelando componenti sì teoriche e storico-artistiche, ma muovendo pur sempre da prospettive assolutamente poetiche: adottando uno stile soltanto in apparenza "popolare", Morelli compone testi sempre squisitamente eruditi e densi di sottigliezze stilistiche e rimandi letterari stratificati.²²⁴ Ecco allora che proprio il dialogo si rivela capace di incarnare l'idea

²²⁴ La chiacchierata amichevole e leggera del giovane Lermolieff fa uso di quelle stesse forme linguistiche tanto in voga negli ambienti eruditi e borghesi contro i quali egli rivolge la propria critica. La polemica nei confronti della storiografia artistica tradizionale e benpensante si traveste così ancora una volta dietro l'artificio retorico di una duplice maschera parodica: più o meno consapevolmente, Morelli finisce sempre con l'assumere le stesse forme letterarie del suo 'avversario' per decostruirle dall'interno e sconfessarne così la validità. – A proposito dello stile barocco e pesante adottato da Lermolieff per redigere in tedesco i suoi testi si vedano in particolare le considerazioni di una non meglio precisata «scrittrice tedesca» riportate da Jean Paul Richter in una lettera scritta a Morelli un anno dopo la prima pubblicazione del *Kritischer Versuch*: «Eine deutsche Schriftstellerin bemerkte mir neulich sehr richtig, Ihre Aufsätze wären jedenfalls eine Bereicherung der deutschen Grammatik und Sprache. Ja, Ihre Satire verdiente in eine Antologie aufgenommen zu werden. Was aber Ihre Synthax betrifft (...) ist Ihre Konstruktion mit den vielen Relativ-und Bedingungssätzen dazu mit superlativ gesteigerten Konditionalen, und die äußerst kunstvolle Ineinanderschachtelung und Verknüpfung eine (...) Parodie auf unsern Stil, bedonders den offiziellen und gelehrten.», lettera di Richter a Morelli, 7 novembre 1881, cit. da I e G. Richter, *op. cit.*, 1961, pp. 189-190, [«Di recente, una scrittrice tedesca mi ha fatto giustamente osservare che i Suoi saggi rappresentano senz'altro un arricchimento della grammatica e della lingua tedesche. Anzi, la Sua satira meriterebbe di essere inserita in un'antologia. Per quanto però riguarda la sintassi (...) la Sua costruzione con le numerose proposizioni relative e condizionali, per di più con i condizionali declinati al superlativo e gli artistici inscatolamenti e associazioni (...) è una parodia del nostro stile, specialmente di quello ufficiale e dotto.»].

romantica per eccellenza dello sfondamento dei confini, dell'arabesco progressivo e della polivalenza dei rapporti tra le arti, definendosi in completa opposizione rispetto alla tradizione estetica classica, rigidamente orientata alla netta separazione dei generi.²²⁵ La «poesia della poesia» di conio schlegeliano si lega così al binomio composto da osservazione e critica d'arte, rendendo non soltanto necessario, bensì perfino ovvio il dialogo sull'opera e con l'opera. Il *Gespräch* di *Athenaeum* è dunque un antenato troppo ingombrante perché possa essere eluso da Morelli durante la sua “passeggiata” fra le sale della *Gemäldegalerie* di Dresda; il dialogo diviene frattanto l'unica scelta possibile di fronte a dipinti che vivono proprio di questa osservazione partecipata e non possono fare altro che trasformarsi nell'oggetto inconsapevole di una disputa a più voci.

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la comunicazione verbale dell'opera d'arte rappresentava lo strumento fondamentale di ogni fruizione artistica. La parola era il mezzo privilegiato attraverso il quale evocare tutto il potere di un'immagine, destinata altrimenti a rimanere inaccessibile ai più. A questo proposito, nella sua celebre rassegna della critica d'arte tedesca, Waetzoldt ha osservato che

Das Beschreiben von Kunstwerken spielte im ästhetischen Haushalt des 18. Jahrhunderts und bis zur Mitte des 19. schon aus dem Grunde eine Vorzugsrolle, weil die Sprache die Aufgabe zufiel, die heute Reproduktionen zu lösen haben. Wo Autopsie und graphische Nachbildung versagten, musste die Bildbeschreibung als Ersatz eintreten.²²⁶

Se dunque i Romantici si affidano alla poesia per distillare l'essenza dell'arte in una sinfonia polifonica e “universale”, per Morelli, che non soltanto vantava studi di medicina e anatomia, ma disponeva già di un ricchissimo repertorio fotografico, la

²²⁵ Cfr. C. Becker, *Bilder einer Ausstellung. Literarische Bildkunstkritik in A.W. Schlegels Gemälde-Gespräch*, in P.G. Klusmann, W.R. Berger, B. Dohm, a cura di, *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Wien, 1993, pp. 143-155, p. 144.

²²⁶ W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*, E.A. Seemann, Leipzig 1921, p. 236, [«Nel bilancio estetico del XVIII secolo, e fino alla metà del XIX, descrivere le opere d'arte rivestì un ruolo privilegiato, dal momento che alla lingua spettava il compito che oggi devono svolgere le riproduzioni. La descrizione delle immagini doveva intervenire laddove venivano meno autopsia e copia grafica.»].

descrizione meramente lirica del quadro si fa superflua, superata dal desiderio profondo di servirsi di un procedimento scientifico capace di focalizzare la propria attenzione sul dato particolare. Così, la fotografia impone a Morelli il limite del fattuale, bandendo ogni tono aulico dalle sue conversazioni sull'arte; mentre i romantici avevano trovato nel *Bildgedicht* una giustificazione implicita a compiere voli pindarici e abbandonarsi all'«immagine delle loro fantasie», cataloghi fotografici come quelli Braun e Alinari²²⁷ impediscono a Morelli qualsiasi interferenza sul contenuto dell'opera: l'oggettività di simili repertori eterna i contorni dell'immagine pittorica, in questo senso bloccandoli in un album di consultazione più vicino a un prontuario medico che a una raccolta lirica. Tuttavia, la creatività letteraria di Morelli trova ugualmente modo di emergere, e lo fa sia riversandosi sulle scelte stilistiche del *connoisseur*, sia dando vita a quelle contaminazioni a metà strada fra il trattato critico e il componimento parodistico e romanzato che ne caratterizzano in ogni circostanza la scrittura. Il palinsesto romantico, soltanto apparentemente dimenticato dietro le stratificazioni di un approccio scientifico “positivista”, trova così nuova leggibilità, imponendosi sulla struttura del testo sotto forma di dialogo, ironia e frammento.

La linearità di una simile evoluzione rispetto alla fonte romantica si chiarisce ulteriormente al cospetto di quella che può essere definita una stazione intermedia tra le conversazioni sull'arte dei *Frühromantiker* e le loro variazioni morelliane. Anche Julius Hübner²²⁸ – il direttore della *Gemäldegalerie* di Dresda rispetto al cui catalogo Morelli polemizza nella prima edizione del suo *Kristischer Versuch* (1880) – fu infatti autore di un breviario poetico dedicato ad alcune delle opere più note fra quelle raccolte a Dresda.²²⁹ Se da un lato il tono patetico delle liriche di Hübner

²²⁷ Cfr. M 2008, *Appendice*, nota 43, pp 14-15.

²²⁸ Cfr. *ivi*, nota 1, p. 1.

²²⁹ J. Hübner, *Bilder Brevier der Dresdner Gallerie*, Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze, Dresden ca. 1855. Si tratta di una raccolta di poesie composte in forma di sonetto, vere e proprie *ekphraseis* romantiche ispirate da una selezione di opere della Gemäldegalerie di Dresda. Ad aprire la raccolta, arricchita dalle acqueforti dei dipinti eseguite per la maggior parte dall'illustratore tedesco H. Bürkner (1818-1897), è un componimento autobiografico, sorta di dichiarazione di intenti e allo stesso tempo richiesta compassionevole di clemenza rivolta agli amici lettori («Den strengen Freunden»). Il

recupera in senso stretto il *topos* romantico di “poesia della poesia”, dall’altro finisce però con l’annullare del tutto quel carattere di scientificità cui proprio gli Schlegel avevano per primi aspirato. I sonetti di Hübner concentrano su di sé tutti quegli aspetti del *cliché* romantico a cui Morelli si ribella in nome di un rinnovamento radicale della critica d’arte. Quando Morelli demolisce alcune delle attribuzioni tradizionali che Hübner aveva accolto e confermato nel suo catalogo, egli non fa perciò altro che mettere in discussione lo stesso canone romantico che le aveva alimentate e dal quale erano nati anche le poesie del direttore-artista. Nondimeno, pur rifiutando categoricamente un approccio poetico alla scienza dell’arte in virtù di quel rinnovamento metodologico di cui si è detto, Morelli finisce, suo malgrado, con il proseguire idealmente l’opera di ristrutturazione critica che proprio August Wilhelm Schlegel aveva inaugurato a Dresda nel 1798. Hübner e Morelli rappresenterebbero quindi due linee di sviluppo parallele che, pur partendo dalla medesima fonte culturale, ne hanno portato alle estreme conseguenze aspetti divergenti: rispettivamente un pietismo patetico e ormai svuotato di significato in un’epoca in cui la fotografia aveva già affrancato l’opera d’arte dalla sua descrizione verbale, e un intervento rivoluzionario sul testo pittorico spinto dal desiderio di abbandonare una volta per tutte il modello classico dando il via a una critica d’arte

testo si apre con una domanda riportata, secondo un uso tipicamente romantico; il tema è quello ben noto dell’interazione tra parola e immagine, poesia e arte, che Hübner affronta in un monologo incalzante. Se le prime due quartine del sonetto sono dominate da una fitta serie di interrogativi retorici rivolti ai lettori, le ultime due terzine si compongono di esclamazioni perentorie, volte a proclamare il diritto alla parola e alla cosiddetta “*Blüthen-Freiheit*” (libertà di fiorire). Oltre alla lirica sulla *Maddalena che legge*, fra i molti componimenti raccolti nel breviario si ricordano in particolare quelli dedicati ai seguenti dipinti: Raffaello, *Madonna Sistina* (gall. n. 93, fig. 9); Francesco Francia, *Madonna con il Bambino con cardellino in mano e San Giovannino* (gall. n. 50, cfr. M 2008, *Appendice*, nota 202, p. 59); Bartholomäus Sarburg, copia da Hans Holbein il giovane, *Madonna del borgomastro Meyer* (gall. n. 1892, cfr. *ivi*, nota 9, p. 4 – all’epoca in cui Hübner compone il breviario la tavola era ancora attribuita a Hans Holbein, fig. 12); Correggio, *La Notte* (gall. n. 152, cfr. *ivi*, nota 11-c, p. 4); Giulio Romano, *Madonna della catina* (gall. n. 103); Tiziano, *Il tributo* (gall. n. 169, cfr. *ivi*, nota 564, p. 143), Palma il Vecchio, *Tre sorelle* (gall. n. 189, cfr. *ivi*, nota 627, p. 164); Tiziano, copia da, *Venere incoronata da Amore, ai suoi piedi un suonatore di liuto* (gall. n. 177, cfr. *ivi*, nota 574, p. 146-147, all’epoca in cui scrive Hübner la tela era ancora attribuita al maestro).

concepita in maniera nuova e “progressiva”, in continuo divenire e aperta verso un proficuo scambio di opinioni.

Il Romanticismo si configura come una corrente di pensiero che fugge l’isolamento dell’individuo e afferma l’infinita perfettibilità del singolo unicamente nel contesto di un consorzio umano dialogante e, in tal senso, *menschenfreundlich* (filantropico).²³⁰ La necessità della comunicazione rende così indispensabile un confronto anche soltanto ipotetico: l’interlocutore può essere impersonato da un uditorio, un pubblico di lettori, il destinatario di una lettera o, più semplicemente, dalle pagine di un diario, purché alla voce dello scrivente corrisponda sempre quella di un “tu” o di un “voi” con il quale rapportarsi. Esaminata da questo punto di vista, tutta la produzione critica di Morelli è espressione manifesta di questa cultura del dialogo. Egli, lo si è già sottolineato, fu un instancabile corrispondente, intrattenendo scambi epistolari fittissimi con un lungo elenco di amici internazionali, ma soprattutto sentì sempre la necessità impellente di rapportarsi a un pubblico di giovani lettori, instaurando con essi una relazione che ricalca idealmente quella socratica fra maestro e discepoli. Il “monologo dialogante” di Morelli segue la prassi di un confronto tipicamente romantico: lungi dall’inscenare uno scontro assoluto e antitetico fra le parti, Morelli propone una discussione amichevole e aperta alla collaborazione. L’insegnamento storico-artistico non viene mai trasmesso servendosi di rigide forme metodiche, quanto piuttosto ricercato esemplarmente in una prassi che non teme l’errore, ma lo considera parte costituente dell’evoluzione critica.²³¹

Il dialogo è il luogo in cui Morelli sceglie di esporre la sua teoria dell’arte senza troppo preoccuparsi di allestire il proprio pensiero entro una forma critica strutturata. Grazie al tono “da salotto” della conversazione, Morelli cerca di salvare la

²³⁰ «Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen», F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 344, in KFSa, II, p. 226, [«Filosofeggiare significa cercare in comune l’omniscienza.», trad. it. di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 203].

²³¹ Un caso esemplare di questo procedere, costruito sul modello del *Zwiegespräch* (dialogo a due voci), si incontra anche nel già citato articolo rivolto ad Anton Springer concernente la produzione grafica del giovane Raffaello (cfr. *Introduzione*, nota 19, pp. 9-10). L’obiettivo che muove Morelli è anche in questo caso quello tutto romantico di voler ammaestrare non soltanto il partner dialogico diretto, bensì l’intero pubblico di lettori.

Experimentalmethode dal quel dogmatismo unilaterale che minacciava di imprigionare la storia dell'arte entro un sistema chiuso e paradigmatico, in tal senso proseguendo il processo avviato a Dresda dal Romanticismo. Proprio l'anticonformismo critico del *connoisseur* è stato più volte frainteso dalla critica successiva, così spesso offesa dalla leggerezza del suo approccio da non rendersi conto dell'obiettivo più estesamente culturale che, fin dall'inizio, ne ha animato l'intento. Così, l'atteggiamento talvolta irriverente del russo Lermolieff ha messo in seria difficoltà la storiografia artistica che, se da un lato ha spesso accusato la superficialità e i meccanismi poco ortodossi di Morelli, dall'altro si è ostinata a interpretare le sue "effusioni" critiche come sfortunata variazione del positivismo tardo-ottocentesco, senza per altro interrogarsi troppo sull'origine del paradosso sotteso a una simile lettura. Come dimostrato, entrambe le prospettive perdono del tutto la propria applicabilità qualora ci si accosti alla *Experimentalmethode* seguendo il percorso suggerito da Edgar Wind, e quindi consapevoli di quanto detto fin qui a proposito dei debiti pagati da Morelli al Romanticismo. Non è dunque soltanto un caso se, per esempio, anche le parole scelte da Karl Jasper per caratterizzare la psicologia romantica sembrano perfettamente corrispondere alla prassi della ricerca critica morelliana:

In der Romantik wird das Erleben als solches die Hauptsache, die eigentliche Wirklichkeit (...) Es gibt nichts Festes. Immer weiter wird erlebt, erfahren, überwunden, immer weiter gesucht (...) Er gestaltet nichts als sein Erleben (...) Da der Sinn Leben, Erleben und Selbsterfahren ist, entfaltet sich eine unendliche Steigerung der Reflexion (...) jedes Ganze, sei es Werk des Denkens im System, sei es Dichtung, bleibt unvollendet, ist in der Anlage Fragment (...)²³²

La strategia morelliana del dialogo e della perfettibilità del giudizio critico rimandato all'infinito sono la prova inconfutabile di un Romanticismo che, sebbene di fatto storicamente superato, continua a fluire sotto la superficie del discorso. La

²³² K. Jasper, *Psychologie der Weltanschauungen*, Springer, Berlin 1925, pp. 436-37, [«Nel Romanticismo, l'esperienza in quanto tale diviene l'essenziale, la vera realtà (...) Non c'è nulla di stabilito. Si continua a esperire, ad apprendere, a superare, si continua a cercare (...) il Romanticismo non crea nulla all'infuori della propria esperienza (...) Poiché il senso della vita è esperire e conoscere, si sviluppa così una crescita infinita della riflessione (...) ciascun Tutto, sia esso frutto del pensiero all'interno del sistema, sia esso poesia, resta incompiuto, è frammento nella struttura (...)»].

poesia trascendentale romantica, riassunta nella formula di «Poesie der Poesie» (poesia della poesia), definisce una scrittura letteraria in grado di schiuderne un'altra, non da ultimo grazie al suo intrinseco valore ironico. Per Friedrich Schlegel la filosofia platonica è filosofia della filosofia, poiché la forma dialogica le è connaturata e «jede Antwort eine neue Frage hervorruft, und im wechselnden Strome der Rede und Gegenrede □oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens» sich lebendig fortbewegt.»²³³ Allo stesso modo Morelli costruisce la propria opera come un sistema aperto e in divenire, “critica d’arte della critica d’arte”, per dirla ricalcando la formula di Schlegel. Il dialogo platonico andrebbe dunque interpretato non tanto come semplice metodo didattico – tipico del linguaggio socratico illuminista alla maniera di Lessing –, bensì come forma privilegiata per la divulgazione di una teoria della filosofia e della letteratura, nel caso dei *Frühromantiker*, e di una scienza dell’arte sperimentale, nel caso di Lermolieff.²³⁴ Analizzato il problema da questa prospettiva, l’atteggiamento di Morelli è accostabile a quanto formulato da Matuschek a proposito del platonismo poetico di Friedrich Schlegel:

Statt eine begrifflich konstruierenden oder normierenden entsteht so eine sich selbstkritisch relativierende Dichtungstheorie, in der begriffliche Deutungsansprüche fomuliert und zugleich durch den Hinweis auf ihre Partialität und auf die sie motivierenden Redestrategie eingeschränkt werden.²³⁵

²³³ F. Schlegel, *Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes (geschrieben und vorgetragen zu Dresden im Dezember 1828 und in den ersten Tagen des Januars 1829), zweite Vorlesung*, in KFSa, X (a cura di E. Behler), 1969, p. 353, [«(...) ciascuna risposta suscita una nuova domanda, e incede con vitalità nel flusso alterno di tesi e antitesi, o, ancor più, di pensiero e contro-pensiero.»]. Cfr. paragrafo 2.3, pp. 127-128.

²³⁴ Per inciso, va qui osservato che Morelli fu un appassionato lettore del *Simposio* di Platone, un testo al quale si dedicò proprio poco prima di occuparsi del lavoro di revisione dei libri di Lermolieff in vista della loro seconda edizione (cfr. la lettera inviata da Morelli a Richter da il 13 gennaio 1889, in I. e G. Richter, *op. cit.*, p. 544).

²³⁵ S. Matuschek, *Die Macht des Gastmahls. Schlegels ‘Gespräch über die Poesie’ und Platons ‘Symposion’*, in Id., a cura di, *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne*, C. Winter, Heidelberg 2002, pp. 81-96, p. 91, [«Al posto di una teoria della poesia concettuale, costituente o normativa ne nasce una autocritica e relativizzante, nella quale pretese interpretative concettuali sono formulate e

Riassumendo, si può affermare che Morelli condivide con il Romanticismo il bisogno “sinfilosofico” di scambiare e confrontare le proprie opinioni con quelle di un’alterità dialogante, al fine di definirle. Tale scambio avviene a due livelli: indirettamente, costruendo il testo come un dialogo a una sola voce rivolto a un pubblico di amici lettori e appassionati d’arte nella speranza di estendere la conversazione sull’arte *ad infinitum*; direttamente, costellando il proprio soliloquio sia con una serie di dialoghi riportati con personaggi di parere contrastante, sia entrando in conversazione fittizia con i dipinti. L’intervento ermeneutico di Morelli sulle opere entra così a far parte di un processo compositivo il cui divenire si estende oltre i limiti temporali e storici imposti all’autore: il lettore di ieri, di oggi e di domani contribuisce all’evoluzione universale del pensiero critico originario, che quindi si configura in termini affatto asistematici e progressivi.

La *Experimentalmethode*, lo si è più volte ribadito, è stata molto spesso letta dalla critica successiva come parafrasi estetica di un procedere medico che pretende di esaminare l’opera d’arte come *specimen* scientifico, secondo parametri d’analisi che non differiscono troppo dalle indagini del laboratorio morfologico. Nondimeno, anche a patto che il metodo morelliano sia davvero stato travolto da quell’ottimismo scientifico che imperava nell’Europa di fine Ottocento, come sarebbe possibile, forti di quanto detto fino a qui, spiegare scelte stilistiche e interpretative che ricalcano così da vicino un discorso estetico e letterario più vasto, se non alla luce di un legame fortissimo con la tradizione romantica e la sua predilezione per la scrittura dialogica e frammentata? Per di più, anche ammettendo che l’ipotesi di una simile proiezione non bastasse a svelare la fonte culturale del discorso critico di Morelli, il fatto che egli si serva fuor di metafora di quegli stessi artifici linguistici che normalmente rimprovera al Romanticismo – per esempio quando tradisce i propri precetti critici e presta fede a certe fonti documentarie tradizionali, o ancora quando entra in conversazione diretta con i dipinti –, dovrebbe ormai sollevare ogni dubbio residuo circa le radici profonde del pensiero morelliano. Il gioco velatamente ironico e allusivo dei rimandi plasma la *forma mentis* di Morelli e caratterizza l’intelaiatura di

allo stesso tempo limitate attraverso la segnalazione della loro parzialità e delle strategie oratorie che le motivano.»].

tutta la sua prosa a livello consapevole – agendo come parodia irriverente e manifesta della pratica estetica romantica –, e inconscio – introiettando a ogni livello della propria scrittura sia le forme più caratteristiche, sia le insufficienze di quella cultura. Se da un lato Morelli rifiuta apertamente il *Geschwätz* (chiacchera) romantico e le sovrastrutture di una tradizione sublimata dalla memoria culturale del popolo tedesco, egli allo stesso tempo costruisce le fondamenta della propria *Experimentalmethode* su quelle stesse basi che dichiara di voler demolire. L'opposizione è soltanto apparente, metabolizzata piuttosto in un avanzamento progressivo che configura la presunta scientificità del metodo come la naturale trasformazione di un procedere sperimentale avviatosi alla fine del Settecento con la rivoluzione romantica al dogmatismo classicista e illuminato. Il *camouflage* morelliano non è però sempre consapevole, e l'ironia del discorso si riflette su se stessa, dal momento che Morelli aderisce così intimamente alle forme delle quali si fa beffe da frangere il limite che divide la finzione parodistica dalla prassi metodologica. Ed è esattamente a questo secondo livello semantico del testo che si manifesta l'attitudine al dialogo e, come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, la predilezione tutta romantica per il frammento.

2.3 Frammento e ironia: l'anarchia romantica di Morelli

L'esame dettagliato dell'opera d'arte, teso a scovare le tracce nascoste di un'identità artistica offuscata da quei "detriti" depositati sulla superficie pittorica dal trascorrere del tempo, ha imposto a Morelli un paradigma conoscitivo in bilico fra un sapere scientifico-matematico e una sensibilità artistica più soggettiva, un atteggiamento che si è qui già avuto modo di definire servendosi del termine «indiziario».²³⁶ L'impronta caratteristica lasciata dalla mano inconsapevole di un dato artista, per quanto cancellata dai ritocchi di falsari e restauratori poco sensibili al valore dell'originale, si trasforma per Morelli nella prova determinante di un percorso critico graduale. Pur trascurando la disposizione delle figure, l'espressione dei volti e la tavolozza, Morelli si preoccupa di indagare sia quei tratti individuali in cui il carattere dell'artista si rivela indipendentemente dal soggetto del dipinto – le

²³⁶ Cfr. il paragrafo 1.5 di questo lavoro.

famose mani e orecchie dei testi di Lermolieff –, sia quelli che manifestano un certo grado di manierismo e che quindi, non essendo più caratteristici, servono al *connoisseur* per distinguere l'originale dalla copia. Affidandosi a un dettaglio pittorico apparentemente secondario rispetto all'unità dell'opera, Morelli può così confermare o smentire quanto fino a quel momento soltanto l'intuizione dell'insieme gli aveva potuto suggerire; in questo modo cade ogni sovrastruttura speculativa, e anche la tradizione critica o documentaristica è costretta a piegarsi al volere della forma. Nondimeno, affermare che Morelli abbia dedicato speciale attenzione al dato particolare non significa affatto disconoscere la sua capacità di osservazione dell'opera in quanto tutto unitario, al contrario. L'amore per il dettaglio e per la forma significativa conferma semmai la priorità conferita dal *connoisseur* al rapporto tra la parte e il tutto, secondo una logica che si rivela ancora una volta dichiaratamente romantica. Perlustrando le “rovine” della superficie pittorica, Morelli concentra la propria attenzione su quegli elementi secondari in cui egli crede di poter rinvenire ancora una traccia incontaminata del carattere artistico, capace di svelare ai suoi occhi l'identità dell'autore del dipinto. Il “frammento” dell'immagine si trasforma così nel mezzo ausiliario fondamentale di ogni ricerca critica, nello strumento grazie al quale ristabilire il rapporto fra insieme e particolare, tanto che quella di Morelli può essere definita come una vera e propria *expertise* del frammento.

Date queste premesse, è a questo punto doveroso, oltre che necessario, fare un'ulteriore precisazione volta a prevenire quelle che sarebbero critiche giustificate qualora quanto detto fino a qui venisse letto come un tentativo di stabilire un rapporto di equivalenza tra la nozione di dettaglio pittorico e quella di frammento romantico. È evidente che l'attenzione di Morelli per i segni caratteristici di un maestro a fini attributivi fa sì che il suo sguardo si soffermi soprattutto su certi *particolari* dell'immagine, secondo quel procedere critico-conoscitivo comune a tanta storiografia artistica, e ripercorso in maniera esemplare da Daniel Arasse nel suo *Le Détail* (Il dettaglio):

Qu'il s'agisse en effet de l'iconographie, qui permet de déterminer le sujet d'une œuvre, ou de l'attribution de cette œuvre à tel ou tel peintre (...) le détail est un

instruments décisif pour les analyses, les découvertes et les progrès de l'histoire de la peinture.²³⁷

Il dettaglio è per sua stessa definizione parte di un tutto che conserva ancora la propria integrità di opera, e perciò non può essere definito come frammento in senso stretto. Tuttavia, quello che oggettivamente è soltanto un particolare dell'immagine, agli occhi del conoscitore d'arte si scopre quale brandello superstite di una pittura originale ridotta in rovina perché deturpata da ridipinture o interventi di restauro spesso troppo invasivi. Da questa prospettiva, il particolare di un quadro – per Morelli un orecchio, l'unghia di un piede o di una mano, un pannello o un paesaggio ecc. – può quindi a buon vedere coincidere con quella frazione della tela o della tavola che si ritiene ancora autentica perché inviolata, e che si trasforma così nella scheggia significativa alla quale affidarsi per confermare la propria ipotesi e per ricostruire idealmente l'aspetto di un tutto ormai perduto. La disciplina della *connoisseurship* inaugurata da Morelli è estremamente sensibile a quell'impronta profonda lasciata dallo spirito dell'artista – retaggio, lo si è visto, dichiaratamente *naturphilosophisch* – e allo stesso tempo attenta al dato caratteristico che emerge nel “paradosso dell'infinitamente piccolo” di cui parla anche Henri Focillon nel suo *Vie des Formes* (Vita delle forme, 1934): «Donnez-moi un centimètre carré d'un tableau, disait Gustave Moreau, et je saurai si c'est d'un vrai peintre.»²³⁸ Pur nella sua parzialità, il dettaglio dell'immagine pittorica è cifra dell'unità latente che esso rispecchia. Si tratta naturalmente di una relazione delicatissima fra due poli legati da un precario equilibrio, un rapporto che si ripropone, per esempio, anche sul piano stilistico della prosa morelliana, dove una dichiarata sistematicità metodologica si scontra con l'aspetto scabro e disfatto della sintassi del testo. Il disprezzo ormai leggendario di Morelli nei confronti di tutto ciò che è convenzionale e accademico, chiuso e concluso in se stesso, non basta tuttavia a giustificare la sua passione per il “rudere” pittorico, né per quelle manifestazioni artistiche più fresche e spontanee – come per esempio disegni e schizzi preparatori –, e neppure per il carattere

²³⁷ D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Champs Flammarion, Paris 1996, p. 9.

²³⁸ H. Focillon, *Eloge de la main*, in Id., *Vie des Formes*, Alcan Presses Universitaire de France, Paris 1939, pp. 137- 171, p. 156.

disgregato e friabile della sua prosa. Per concludere questa panoramica sui meccanismi culturali che si nascondono dietro l'attività critica morelliana è quindi necessario ricollegarsi ancora una volta al circolo dei *Frühromantiker* e a quella che è senz'altro l'invenzione romantica per eccellenza: la «notissima eresia»²³⁹ del frammento.

L'essenza della critica d'arte romantica non fu di formulare un giudizio risolutivo sull'opera, quanto piuttosto di favorirne la fruizione secondo un atteggiamento nuovo e più libero. Messi al bando i preconcetti dell'estetica classicista, il Romanticismo non si è mai davvero posto l'obiettivo di consolidare i propri esperimenti critici con una teoria monolitica. Sventato il rischio di fossilizzare la ricerca entro un nuovo canone, il Romanticismo ha consapevolmente aggirato l'ostacolo, rifiutandosi di assegnare qualsiasi validità apodittica o sistematica all'indagine artistica, e insistendo piuttosto sulla relazione parziale e imperfetta che sempre regola il rapporto fra la parte e il Tutto. Esaminata da questa prospettiva, la logica del frammento finì con il caratterizzare tutta un'epoca, con ripercussioni che esulano dai confini cronologici tradizionalmente imposti al movimento di Jena e Dresda, e che, per l'appunto, finirono con l'investire anche la *Experimentalmethode* morelliana. Alla luce delle considerazioni raccolte sulla biografia di Morelli e delle analisi testuali presentate fino a qui, non resta ora che chiarire in che modo il concetto di frammento romantico abbia finito con l'influenzare non soltanto l'approccio metodologico, bensì anche la prassi letteraria e stilistica di Morelli.

Il frammento si delinea come strumento fondamentale dell'esercizio intellettuale romantico a partire dalla pubblicazione delle tre antologie firmate da Friedrich Schlegel: i *Kritische Fragmente* (Frammenti critici, 1797) – noti anche come *Lyceum-Fragmente*, dal nome della rivista sulla quale furono pubblicati per la prima volta –, i *Fragmente* di Athenaeum (Frammenti, 1798) e le *Ideen* (Idee, 1800).²⁴⁰

²³⁹ E. Wind, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁰ È in particolare la seconda raccolta a spiccare in quanto a originalità. Apparsi per la prima volta sul secondo fascicolo della rivista *Athenaeum* (luglio 1798), i 451 frammenti che compongono il testo sono il risultato di una collaborazione davvero "sinfilosofica" fra Friedrich Schlegel, il fratello August Wilhelm, Novalis e Schleiermacher, e si susseguono in un ritmo incalzante, scandito da battute sagaci e considerazioni così eterogenee da rendere difficile, se non addirittura impossibile, qualsiasi tentativo

L'invenzione del frammento, tuttavia, non fu certo un merito del Romanticismo tedesco, che ne prese a prestito la forma di sentenza breve e battuta sagace dalla tradizione dei moralisti francesi e inglesi,²⁴¹ traendo particolare ispirazione soprattutto dagli *Essais* (Saggi, 1580, 1588, 1595) di Michel de Montaigne (1533-1592).²⁴² A tal proposito, esaminando la filiazione del frammento dall'aforisma e dalla massima settecentesca, Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy ne hanno individuato alcune caratteristiche fondamentali. I due filosofi hanno osservato che, oltre a essere caratterizzati da una relativa incompiutezza e dall'assenza di uno sviluppo discorsivo, i frammenti si distinguono soprattutto sia per la varietà magmatica delle tematiche che di volta in volta affrontano, sia per l'unità poetica dell'insieme che essi riescono a garantire nonostante la disgregazione strutturale del testo.²⁴³ In effetti, la stessa etimologia della parola frammento (da "fragmentum", dal latino "frangere", rompere in frammenti) rimanda al concetto affatto romantico di pluralità nell'unità, dal momento che è impossibile pensare di poter rompere un tutto

di classificazione sistematica (cfr. E. Agazzi, *Storia e cronistoria. L'universo dei frammenti*, in *Athenaeum*, cit., pp. 271-293, p. 272 sgg.). Oltre ai contributi di Friedrich Schlegel qui elencati, non vanno poi dimenticate nemmeno le antologie di frammenti raccolte da Novalis: *Blüthenstaub* (Polline), apparsa per la prima volta su *Athenaeum* nel 1798, e *Glaube und Liebe* (Fede e amore), pubblicata lo stesso anno sui "Preussische Jahrbücher".

²⁴¹ Va qui innanzitutto ricordata la fascinazione esercitata in Germania dalla pubblicazione della traduzione tedesca delle *Maximes et pensées* (Massime e pensieri, 1795) e di *Caractères et anecdotes* (Caratteri e aneddoti, 1795) di Chamfort, recensiti entrambi nel 1795 da August Wilhelm Schlegel (cfr. AWS SW, vol. X, pp. 272-304). Tra gli altri modelli di scrittura aforistica guardati con ammirazione dai romantici tedeschi non figurano soltanto il già citato Shaftesbury e François de La Rochefoucauld (1613-1680) (cfr. P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris 1978, p. 58): persino la prassi della scrittura enciclopedica francese inaugurata da D. Diderot e J. Le Rond d'Alembert (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Art set des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, 1765) si dimostra un precedente pregno di conseguenze per il Romanticismo tedesco.

²⁴² Non bisogna dimenticare che anche Morelli fu un appassionato lettore degli *Essais* di Montaigne, testo di cui egli possedeva una copia (edizione Lefèvre, Paris 1818), oggi depositata insieme al resto del lascito alla Biblioteca braidense di Milano (B.X.34-38).

²⁴³P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *op. cit.*, p. 58.

senza ottenere più di un detrito.²⁴⁴ La relazione ambigua che si viene così a stabilire fra ogni singola parte e questo Tutto, un aspetto su cui si avrà modo di tornare a breve, si rivela fondamentale per la comprensione del frammento romantico.²⁴⁵ Se dunque l’*aforisma* formula sentenze apodittiche di carattere filosofico o morale,

Le fragment désigne l’exposé qui ne prétend pas à l’exhaustivité, et correspond à l’idée sans doute proprement moderne que l’inachevé peut, ou même doit, être publié (ou encore à l’idée que le publié n’est jamais achevé...)²⁴⁶

«Forme brisée et briseuse de forme»,²⁴⁷ il frammento romantico è per sua natura incompleto, progetto in atto e non sistema, in tal senso instabile e poliedrico perché votato a quell’idea di progressione infinita e mescolanza dei saperi che è il vero denominatore comune del manifesto poetico e critico del Romanticismo, esemplarmente riassunto dal frammento 116 di *Athenaeum*:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft

²⁴⁴ Cfr. C. Elias, *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Peter Lang, Bern-Wien 2004, p. 1.

²⁴⁵ Un testo critico fondamentale che si preoccupa di indagare questa relazione fra Uno e Tutto è quello a cura di L. Dällenbach e C.L. Hart Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984. I due autori vi distinguono, per esempio, tre tipologie di frammento: il frammento come rovina, resto archeologico o traccia; il frammento come germe dell’avvenire; il frammento come iato assoluto rispetto a una totalità perduta. Si tratta di tre aspetti ben noti della poetica romantica, che, variamente articolati, affiorano con insistenza anche nella prassi critica della *connoisseurship* morelliana, dove il frammento significa contemporaneamente dettaglio pittorico di un Tutto guastato, forma mai chiusa e concertazione filosofica a più voci, momento di rottura asistemica rispetto allo sguardo classico sul Tutto. – A questo proposito, si rimanda qui anche a un altro saggio critico che si occupa di indagare il rapporto che lega frammento e totalità: F. Schmitt, “Method in the Fragments”: *Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005, e in particolare il capitolo *Fragmente und Fragmentarisches*, pp. 12-28.

²⁴⁶ P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁷ A. Montandon (Clermont-Ferrand), *De différentes sortes de fragment* in A. Camion, W. Drost, G. Leroy, V. Roloff, a cura di, *Über das Fragment – Du fragment*, IV, Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg 1999, pp. 1-12, p. 3.

poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. (...) Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; (...) Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie weig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.²⁴⁸

Nel suo perpetuo oscillare fra i due poli della ricerca romantica, Uno e Tutto, il frammento si fa metafora di un “non-programma” presentandosi come forma aperta e mutevole, l’unica capace di mettere in atto l’unione della poesia e della filosofia, e di schiudersi così all’universalità. Una condizione a prima vista contraddetta da un’altra dichiarazione di Friedrich Schlegel, questa volta formulata in toni ben più sentenziosi:

Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.²⁴⁹

All’idea poetica dell’arabesco ramificato all’inifinito, si affianca quella del frammento come monade chiusa e compiuta in se stessa al pari di un’opera d’arte perfetta e autosufficiente, e quindi più prossima a un sistema finito di quanto

²⁴⁸ F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 116, in KFSa, II, p. 182, [«La poesia romantica è una poesia universale e progressiva. Suo fine non è solo riunire nuovamente tutti i distinti generi della poesia e mettere a contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Vuole, e anche deve, ora mescolare ora fondere poesia e prosa, genialità e critica, poesia d’arte e poesia naturale, rendere viva e sociale la poesia e far poetiche la vita e la società, poetizzare lo spirito [Witz] e riempire e saturare le forme dell’arte con il più vario e il più schietto contenuto culturale e animarle con le oscillazioni dello *humor*. (...) Così si può perdere nel rappresentato a tal punto da far credere che per essa caratterizzare individualità poetiche di ogni sorta sia l’Uno ed il Tutto; (...) Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi, questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. Non può essere esaurito da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare caratterizzarne l’ideale. Esso solo è infinito, come è anche il solo ad essere libero, e riconosce come sua prima legge, che l’arbitrio del poeta non debba avere a soffrire di alcuna legge che lo sovrasti.», trad. it. a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., pp. 167-168].

²⁴⁹ F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 206, in KFSa, II, p. 197, [«Un frammento deve, al pari di una piccola opera d’arte, essere completamente separato dal mondo circostante e in se medesimo perfetto come il porcospino.», trad. it a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 180].

ammesso dal frammento 116. L'antinomia è però soltanto apparente: se ciascun frammento si presenta come un Tutto, esso si fa in realtà parziale non appena viene confrontato con l'insieme di cui è necessariamente parte. La relazione fra Uno e Tutto si ripropone anche in questo caso come logica dominante del discorso filosofico romantico, agendo secondo quello stesso schema che, modulato dagli studi medici e morfologici di cui si è discusso, sarà applicato anche da Morelli nell'analisi delle *Grundformen* caratteristiche e del loro rapporto con l'insieme dell'opera.²⁵⁰ Che si tratti di pensieri letterari, abbozzi filosofici o schizzi grafici, l'idea di frammento difesa dai primi Romantici mira a una cristallizzazione della riflessione poetica in cui l'infinito si contrae nel finito.²⁵¹ O, sarebbe il caso di aggiungere, nel non-finito, dal momento che il Romanticismo ha inaugurato una nuova epoca artistica nel segno dell'incompletezza e della forma aperta, una tendenza che nel corso dell'Ottocento sarà portata alle estreme conseguenze da artisti, letterati e musicisti come Stéphane Mallarmé (1842-1898), August Rodin (1840-1917), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Paul Valéry (1871-1945), Arnold Schönberg (1874-1951). Friedrich Schlegel e la sua teoria romantica, esemplarmente raccolta nei *Fragments* di *Athenaeum*, sono l'anello

²⁵⁰ A proposito della relazione fra Uno e Tutto si consideri anche la seguente osservazione di Friedrich Schlegel contenuta in una lettera che egli spedì da Lipsia al fratello August Wilhelm nel maggio del 1793: «Es gibt nur zwei *Gesetze* für die Dichtkunst . Eines derselben ist – das Mannichfaltige muß zu innerer *Einheit* nothwendig verknüpft seyn. Zu einem muß alles hinwirken, und aus diesem Einem, jedes Andren Daseyn, Stelle und Bedeutung nothwendig folgen. Das, wo alle Theile sich vereinigen, was das Ganze belebt und zusammenhält, das Herz des Gedichtes liegt oft tief verborgen.», KFSa, XXIII (a cura di E. Behler, *Bis zur Begründung der romantischen Schule. 15. September 1788-15. Juli 1797*, 1987), lettera n. 44, p. 97, [«Vi sono soltanto due leggi per la poesia. Una di queste è – il molteplice deve necessariamente essere connesso in una *unità* intrinseca. Il tutto deve essere in funzione dell'uno, e da quest'uno devono necessariamente conseguire l'esistenza, il ruolo e il significato di ogni altro singolo elemento. Ciò in cui tutte le parti si fondono in unità, ciò che dà vita e coerenza al tutto, il cuore della poesia, è spesso profondamente celato.».]. Emerge qui un legame strutturale fortissimo che connette il frammento dell'opera alla sua unità poetica, secondo un'integrazione delle parti alla quale, non a caso, si appella anche la *Experimentalmethode* morelliana nella sua analisi del testo pittorico. Il frammento celato dell'identità artistica conferisce nuovo significato al dipinto, rivelandosi più di un semplice dettaglio isolato.

²⁵¹ Cfr. E. Ostermann, *Geschichte einer ästhetischen Idee*, Wilhelm Fink Verlag, München 1991, p. 123.

mancante fra un sentire frammentario – frutto di una tradizione che nasce con Platone e continua nel non-finito rinascimentale e negli *Essais* di Montaigne – e una poetologia del frammento vera e propria, in cui forma e contenuto coincidono.²⁵² Una rivoluzione che, è ancora una volta Edgar Wind a sottolinearlo, orienta anche lo sguardo critico di Morelli:

È un fatto curioso e da tenere ben presente che il culto romantico dello spasimo, mentre da una parte portava le arti verso uno stato di crisi, dall'altra era in grado di offrire allo studio storico della pittura un metodo prezioso di analisi. La tecnica di sminuzzare un dipinto, fino a vederlo quasi scomparire, al solo scopo di ottenere una pura cifra fisionomica, ha conferito una base salda al mestiere del conoscitore, e sarebbe assurdo ormai pensare di poterne fare a meno. Nessuna prova di laboratorio, per quanto utile, può interamente sostituire le prove morfologiche di Morelli.²⁵³

La decadenza del pensiero sistematico colpisce anche Morelli, che finisce con l'applicare il paradigma del frammento sia alla propria attività di anatomista-morfologo, sulla scia degli studi di Cuvier e Goethe,²⁵⁴ sia, ma questa volta con risultati ben più sorprendenti, a quella di *connoisseur* e fondatore di un metodo che proprio nel frammento sceglie il suo epicentro. Ora, dimostrata l'origine romantica della predilezione morelliana per il frammento, non resta che riportare l'attenzione a un livello più strettamente stilistico e retorico, e ciò allo scopo di completare quanto iniziato nelle pagine precedenti dedicate al dialogo, ovvero isolare nei testi di Morelli quegli accorgimenti e formule letterarie che proprio dal Romanticismo furono porate in auge.

Se dietro il meccanismo che regola il funzionamento del rapporto romantico fra uno e tutto si celano le teorie di Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716), Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)²⁵⁵ e l'Idealismo trascendentale di Fichte, è pur vero che soltanto appellandosi al concetto di ironia socratica è possibile comprendere il significato intrinseco della poesia riflessiva e autoriflessiva del Romanticismo. Il

²⁵² Cfr. F. Schmitt, *op. cit.*, p. 15 sgg.

²⁵³ E. Wind, *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁴ Cfr. il paragrafo 1.1 del presente saggio.

²⁵⁵ Cfr. E. Ostermann, *op. cit.*, p. 26 sgg.

principale teorico dell'ironia romantica²⁵⁶ fu proprio Friedrich Schlegel che, slegandola dalle limitazioni fino a quel momento imposte dalla tradizione retorica, le conferì una valenza affatto nuova, riconoscendo in essa la sola forza capace di evocare e contenere sentimenti apparentemente inconciliabili, l'unico mezzo mediante il quale avvicinare campi del sapere divergenti come scienza e arte, filosofia e poesia. L'ironia è il mezzo mediante il quale risolvere le ambiguità della realtà e della coscienza, *conditio sine qua non* dell'atteggiamento romantico nei confronti della vita.²⁵⁷ Il significato attribuito da Schlegel al concetto di ironia emerge con chiarezza in due frammenti apparsi sul "Lyceum der schönen Künsten":

In ihr [Ironie] soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn die ist unbedingt notwendig.²⁵⁸

L'ironia è capace di domare l'exasperato catalogo delle antitesi con le quali si confronta lo spirito romantico, e lo fa assumendo sia una prospettiva, per così dire, "a volo d'uccello" sopra la realtà, sia uno sguardo auto-critico sulle facoltà e competenze del proprio Io poetico:

²⁵⁶ Per un approfondimento del concetto di ironia romantica si vedano in particolare i compendi raccolti da F. Garber in *Romantic Irony*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1988.

²⁵⁷ Cfr. U. Klein, *Der Beitrag Friedrich Schlegels zur Entwicklung der frühromantischen Kunstanschauung*, in "Weimarer Beiträge", n. 7 (1974), pp. 80-101, p. 99.

²⁵⁸ F. Schlegel, *Lyceum. Kritische Fragmente*, n. 108, in KFSa, II, p. 160, [«In essa [ironia] tutto deve essere scherzo e tutto serietà, tutto fedelmente chiaro e tutto profondamente simulato. Essa sorge dall'unione del senso artistico della vita con lo spirito scientifico, dall'incontro di una perfetta filosofia della natura con una perfetta filosofia dell'arte. Contiene e suscita un sentimento dell'indissolubile opposizione dell'incondizionato e del condizionato, dell'impossibilità e della necessità di una perfetta comunicazione. È la più libera di tutte le licenze, perché attraverso essa ci mettiamo al di sopra di noi medesimi; e nello stesso tempo la più legittima in quanto incondizionatamente necessaria.», F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e traduzione di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967, p. 39].

Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Inneren die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über einige Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äussern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.²⁵⁹

Sono queste premesse teoriche fondamentali non soltanto in vista del mescolarsi dei saperi scientifici e artistici che avrebbe dominato il XIX secolo, ma soprattutto per la ridefinizione del rapporto critico fra l'opera e il suo l'autore, una relazione che da questo momento in avanti si orienta verso una ricerca infinita perché inesauribile: «Man kann nur Philosoph werden, nicht es sein. Sobald man es zu sein glaubt, hört man auf es zu werden.»²⁶⁰ Si tratta di un procedere filosofico *tout court*, che elegge a prototipo il modello socratico, secondo quella disposizione all'umiltà connaturata ai «Wahrheitsforschern»,²⁶¹ a tutti coloro che indagano la verità. Il motivo fondamentale dell'ironia romantica si esplicita così in un continuo trascendere della creazione artistica e critica, che apre una visione nuova e più duttile sul testo d'analisi, destinata ad avere forti ripercussioni critiche per tutto l'arco dell'Ottocento, e non a caso prena di conseguenze anche per la *Experimentalmethode* morelliana. Come il filosofo del sopracitato frammento di Schlegel, neppure il conoscitore d'arte può abbandonare il proprio percorso conoscitivo, pena la cristallizzazione di un sapere autoreferenziale che, dimenticando di riconoscere nel testo il vero protagonista dell'analisi, si autocelebra senza mai raggiungere la verità. Nella prefazione all'edizione del 1891 del suo *Kritischer Versuch*, ormai prossimo alla fine

²⁵⁹ F. Schlegel, *Lyceum. Kritische Fragmente*, n. 42, in KFSa, II, p. 152, [«Ci sono poesie antiche e moderne che respirano continuamente, nel tutto e in ogni parte, il divino soffio dell'ironia. Vive in esse una buffoneria veramente transcendente. Nell'intimo, un tono che sovrasta a tutto e si solleva infinitamente su ogni cosa determinata: perfino sulla propria arte, virtù o genialità; nell'esterno, nell'esecuzione, la maniera mimica di un comune buon buffo italiano.», F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, cit., p. 26].

²⁶⁰ F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 54, in KFSa, II, p. 173., [«Si può solo diventare filosofi, non esserlo. Appena si pensa di esserlo, si smette di diventarlo.», trad. it a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 161].

²⁶¹ Cfr. F. Schlegel, *Von der sokratischen und platonischen Dialektik* (in, *Propädeutik und Logik, Köln 1805-1806, II. Geschichte und Begriff der Logik*), in KFSa, XIII (a cura di J.J. Anstett, *Philosophische Vorlesungen 1800-1807*), p. 207.

della sua vita e animato da un desiderio ben comprensibile di bilancio, è lo stesso Morelli a sottolineare l'aspetto progressivo della propria ricerca, il desiderio incessante di apprendere:

(...) einige Kunstfreunde [fanden], dass in meinen Arbeiten manches blos angedeutet sei, was doch eine eingehendere Auseinandersetzung verdient hätte. Ich würde jedoch dadurch meinen Lesern nichts mehr zu denken übrig gelassen, ihnen somit den Genuss des Mitarbeitens und Schaffens vorenthalten haben; was doch von seiten eines Schriftstellers mir stets als Mangel an guter Erziehung hat erscheinen wollen. (...) wer ein öffentliches Amt bekleidet, sei es als Professor, sei es als Galeriedirector, der glaubt es schon seiner hohen Stellung schuldig zu sein, nicht mehr als Schüler, d.h. als Lernender erscheinen zu dürfen; er will daher nur docieren und andere belehren und darf somit die begangenen Fehlritte nicht öffentlich eingestehen; während es mir Glücklichen noch in meinem späten Alter freisteht, zu lernen und auch, wie ich hoffe, solange mir die Augen offen bleiben, noch immerfort zu lernen vergönnt sein wird.²⁶²

Le critiche lanciate dagli oppositori morelliani non sembrano dunque gravare troppo sullo spirito dell'eterno dilettante Lermolieff, il quale, al contrario, si dichiara ben felice di ammettere le proprie "colpe", individuando nell'errore una componente essenziale al progresso scientifico e conoscitivo in senso affatto schlegeliano:

Es sei mir an dieser Stelle noch gestattet, gegen manchen Vorwurf, der mir gemacht worden ist, in aller Kürze mich zu vertheidigen. Es wurde unter anderem auch der Tadel erhoben, meinen Schriften gehe jene gelehrte Gravität ab, die den ernsten Kunstforscher vom leichtfertigen Dilettanten unterscheide und die allein dem Lesepublikum die gebührende Achtung einflösse. Das ist wol möglich. Nur will es mir scheinen, dass es auf dieser Welt Leute gibt, die mit der ernsthaftesten Miene lächerliche Dinge, und wieder andere, welche lächelnd und scherzend sehr ernste Sachen vorbringen. Auch gestehe ich, dass mir nichts komischer vorkommt als jene hohle, aufgeblasene Ernsthaftigkeit und selbstgefällige Sicherheit des Auftretens, die, dürfen wir dem

²⁶² M 1891, pp. VII-VIII, [«(...)alcuni appassionati d'arte ritennero che nei miei lavori diverse cose che avrebbero meritato una discussione più dettagliata vi fossero soltanto abbozzate. Così non avrei però lasciato più nulla da pensare ai miei lettori, privandoli del piacere della collaborazione e della creazione; ciò che certo da parte di uno scrittore mi è sempre parsa una mancanza di buona educazione. (...) chi riveste una carica pubblica, come professore o come direttore di una galleria, crede che il suo ruolo prestigioso gli impedisca di mostrarsi ancora studente, ovvero discente; perciò egli vuole soltanto insegnare agli altri, ammaestrarli, e quindi non può ammettere pubblicamente i propri errori; mentre io, fortunato, alla mia tarda età sono ancora libero di apprendere e, come spero, mi sarà concesso di apprendere ininterrottamente fintanto che i miei occhi saranno aperti.», M 2008, *Prefazione*, pp. II].

Sokrates Glauben schenken, dereinst selbst die Götter zum Lächeln gebracht haben soll.²⁶³

Anche per Morelli l'ironia assume a strumento privilegiato di una logica che non può – e non vuole – essere sistematica, perché costruita in una progressione dialettica fatta di affermazioni e confutazioni,²⁶⁴ tutta giocata nell'opposizione irrisolta tra tesi e antitesi, in quel romantico «Hin-und-her Schweben»²⁶⁵ (oscillare di qua e di là) tra i due estremi inconciliabili di un paradosso. Si tratta dello stesso movimento di «Selbstschöpfung und Selbstvernichtung»,²⁶⁶ autocreazione e auto annientamento,

²⁶³ M 1891, pp. VI-VII, [«A questo punto, vorrei che mi fosse concesso di difendermi brevemente contro qualche rimprovero che mi è stato rivolto. È stata fra l'altro sollevata anche la critica che ai miei scritti manchi quella dotta gravità che distingue i seri ricercatori d'arte dai dilettanti sconsiderati, e che sola sa infondere il dovuto rispetto nel pubblico di lettori. Ciò è ben possibile. Soltanto mi pare che nel mondo ci siano persone che esprimono con l'aria più seria le cose più ridicole, e altre ancora che ridendo e scherzando dicono le più serie. Ammetto poi che nulla è per me più buffo di quella vacua, boriosa gravità e compiaciuta sicurezza di sé che, se prestiamo fede a Socrate, un tempo deve aver fatto ridere perfino gli dei.», M 2008, *Prefazione*, p. I.]

²⁶⁴ A tal riguardo si osservi quanto affermato da Schlegel nelle sue *Vorlesungen* parigine a proposito di Platone e della sua filosofia: «Es ist schon bemerkt worden, daß Plato nur eine Philosophie, aber kein System gehabt habe; so wie die Philosophie überhaupt mehr ein Suchen, ein Streben nach Wissenschaft als eine Wissenschaft selbst ist, so ist dies besonders mit jener des Plato der Fall. Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden und diesen immer weiter strebenden Gang seines Geistes nach vollendetem Wissen und Erkenntnis des Höchsten, dieses ewige Werden, Bilden und Entwickeln seiner Ideen hat er in Gesprächen künstlich darzustellen versucht.», F. Schlegel, *Die griechische Philosophie. Charakteristik des Plato*, in KFSa, XI (a cura di E. Behler, *Wissenschaft der Europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, 1958), p. 121, [«È già stato osservato che Platone ha avuto soltanto una filosofia, ma non un sistema; se la filosofia è un ricercare, un tendere verso la scienza piuttosto che una scienza in quanto tale, questo è vero soprattutto nel caso di Platone. Egli non ha mai dato una forma chiusa al proprio pensiero, ma, servendosi dei dialoghi, ha cercato di rappresentare artisticamente il moto del suo spirito, sempre teso verso il sapere compiuto e la conoscenza suprema, verso l'eterno divenire, il formarsi e lo svilupparsi delle sue idee.»].

²⁶⁵ P. Oesterreich, *Zwischen infiniter Ironie und Neuer Mythologie*, in, S. Matuschek, *op. cit.*, pp. 97-107, p. 100.

²⁶⁶ F. Schlegel, *Athenäum Fragmente*, n. 51, in KFSa, II, p. 172: «Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder

già osservato da Ernst Behler a proposito della teoria letteraria di Friedrich Schlegel, un'oscillazione nella quale si rispecchiano tutte le polarità, come «le antitesi di classico e romantico, di poesia e filosofia, di Io e mondo».²⁶⁷ È lo stesso ritmo che informa anche la *Experimentalmethode* morelliana, costantemente in bilico fra un atteggiamento scientifico e uno più apertamente filosofico, fra sistema e frammento, tradizione classica e rivoluzione anti-dogmatica. L'ideale del Tutto è continuamente messo in discussione dall'ironia: al posto della prospettiva totalizzante promossa dal Classicismo, Morelli introduce una scienza che, più o meno consapevolmente, sembra decisa a procedere secondo gli insegnamenti della progressione universale romantica. Egli non mira affatto a esaurire la propria ricerca dandovi un aspetto compiuto e normativo, bensì preferisce suggerire un sistema aperto, in questo più simile all'arabesco romantico che alla trattatistica tradizionale o ai metodi adottati dal positivismo scientifico. L'ironia di Morelli si manifesta nella presa di coscienza della propria necessaria incompiutezza, secondo quella disposizione tutta socratica all'umiltà e alla dissimulazione del sapere che, da Schlegel in poi, ha messo in crisi la prassi enciclopedica inaugurata dall'Illuminismo.²⁶⁸

klassisch ist, oder scheint.», [«Ingenuo è ciò che è naturale, individuale o classico fino all'ironia, o fino all'incessante scambio tra auto creazione e autodistruzione.», trad. it a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 160]. A proposito del ruolo svolto da questo movimento oscillatorio fra «Selbstschöpfung» e «Selbstvernichtung» nella definizione dell'ironia romantica in quanto «Selbstbeschränkung» (autolimitazione) si veda E. Behler, *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie", n. 88 (1969), pp. 90-114, p. 93 sgg.

²⁶⁷ E. Behler, *Romanticismo*, cit., p. 238.

²⁶⁸ Friedrich Schlegel fornisce una definizione di ironia socratica nel già citato frammento n. 108 del Lyceum (in KFSa, II, p. 160). A proposito della rivoluzione avviata da Schlegel nella storia della nozione di ironia, Ernst Behler ha osservato che «(...) [t]he modern author's attempt to communicate with his reader seemed to parallel Socrates's situation as a philosopher vis à vis his disciples. (...) He understated his talents, parodied old patterns, pretended to draw on lost manuscripts, commented upon himself and his creation, and included the reader in his creative task by establishing a contrast between expectation and actual narration. Socratic irony thereby helped overcome a fundamental dilemma and enabled him to convey a message which otherwise could hardly have been communicated. In a word, Socratic irony became the force by which he could – in Schlegel's terms – "infinitely rise above himself".», E. Behler, *The Theory of Irony in German Romanticism*, in F.

Conscio dell'impossibilità di una sintesi immediata fra campi del sapere tradizionalmente divergenti come quello artistico e quello scientifico, Morelli risolve il dilemma dell'universalità romantica intraprendendo la strategia di una comunicazione completa, garantita soltanto dallo scambio dialogico tipico dell'argomentare filosofico di Socrate e Platone. Nel capitolo precedente, sull'esempio dei *Gemälde* di August Wilhelm Schlegel, si è avuto modo di esaminare il ruolo rivestito dal dialogo sia nella prassi critica del Romanticismo sia nei testi di Lermolieff. Per dimostrare la tesi qui sostenuta di una parentela fra il metodo e la scrittura di Morelli e il concetto di frammento romantico, non rimane quindi che precisare il rapporto che lega quest'ultimo al dialogo.

Nel 1829, a più di un trentennio dalla pubblicazione di *Athenaeum* e ben lontano dall'atteggiamento sovversivo che ne aveva caratterizzato l'approccio letterario degli inizi, Friedrich Schlegel ritorna a toccare tematiche decisamente *frühromantisch*, e lo fa in occasione di un ciclo di lezioni universitarie tenutesi, guarda caso, proprio a Dresda:

In jenem ursprünglichen Sokratischen Sinne aber, und so wie sie in den Platonischen Werken gemeynt und entwickelt <ist>, und auch in dem <ganzen> Gedankengange und der inneren Struktur dieser Werke im vollkommensten Maaße <und Ebenmaaße> gefunden wird, bedeutet die Ironie <eben> nichts andres, als dieses Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst, was sich oft in ein leises Lächeln auflöst; und wiederum auch dieses Lächeln des Geistes, was aber dennoch einen tief liegenden Sinn, eine andre, höhere Bedeutung, nicht selten auch den erhabensten Ernst unter der heiteren Oberfläche verbirgt und in sich einschließt. So sehr aber ist in dieser durchaus | dramatischen Entwicklung und Darstellung des Denkens in den Werken des Plato, die Gesprächsform <wesentlich> vorwaltend; daß wenn man auch die <Ueberschriften> und Nahmen der Personen, <alle> Anreden und Gegenreden, überhaupt die ganze dialogische Einkleidung wegnehmen, und bloß den innern Faden der Gedanken, nach ihrem Zusammenhange und Gange herausheben wollte, das Ganze dennoch ein Gespräch bleiben würde, wo jede Antwort eine neue Frage hervorruft, und im

Garber, *op. cit.*, pp. 43-81, p. 51. Il modello qui descritto è facilmente sovrapponibile a quello adottato da Morelli, il quale, travestitosi da russo delle steppe e dilettante, si avvicina a un oggetto di analisi che egli è autorizzato a non capire perché lontano dall'origine e dalle competenze del proprio *alter ego*: è da questa posizione «sollevata sopra se stesso» che Morelli, dissimulando una presunta ignoranza della materia, può permettersi di esprimere senza indugio il proprio parere critico, aprendosi in un confronto (in)diretto con i lettori.

wechselnden Strome der Rede und Gegenrede <oder vielmehr des Denkens und Gegendenkens> sich lebendig fortbewegt.²⁶⁹

Esplicitando il legame intrinseco che unisce l'ironia socratica al dialogo platonico, Schlegel ribadisce la centralità di quest'ultimo per qualsiasi prassi filosofica. Non solo. L'oscillazione oppositiva tra *Rede* e *Gegenrede* (discorso e "contro-discorso"), *Denken* e *Gegendenken* (pensiero e "contro-pensiero") è così intrinsecamente presente negli scritti platonici da rendere perfino superflui quegli accorgimenti retorici che normalmente servono a riconoscere un dialogo in quanto tale. Eliminata la «dialogische Einkleidung» (travestimento dialogico), non rimane che una paratassi di pensieri apparentemente disgiunti, un «System von Experimenten»²⁷⁰ che ripropone nel suo microcosmo la relazione romantica fra uno e tutto. A questo proposito, Ernst Behler ha osservato come proprio Platone possa essere ritenuto un rappresentante del pensiero frammentario secondo una metafora del "non ancora" che trova nel frammento la forma caratteristica di qualsiasi comunicazione.²⁷¹ Così, perfino un testo apparentemente sistematico, come per esempio un trattato scientifico o di critica d'arte, può manifestare la propria condizione di frammento qualora

²⁶⁹ F. Schlegel, *Philosophische Vorlesungen*, cit., in KFSa, X, p. 353, [«Tuttavia, nel significato socratico originale, e così come essa viene intesa e sviluppata nelle opere platoniche, e come la si trova nella maniera più completa e armonica anche nell'intero flusso di pensiero e nella struttura interna di queste opere, l'ironia non è altro che lo stupore di sé che prova lo spirito pensante, ciò che spesso si risolve in un sorriso sommessso; ed è anche questo sorriso dello spirito, che pur sotto la levità della superficie nasconde e racchiude in sé un senso profondo, un altro e più aulico significato, non di rado perfino la più sublime serietà. Nelle opere di Platone, nella loro evoluzione drammatica ed esposizione del pensiero, la forma dialogica è così predominante che, se anche si togliessero i titoli e i nomi delle persone, tutti gli appellativi e le risposte, l'intera veste dialogica, e si volesse soltanto mettere in risalto la trama interna dei pensieri secondo le loro relazioni e andamenti, l'insieme continuerebbe non di meno a essere un dialogo, dove ciascuna risposta suscita una nuova domanda, e incede con vitalità nel flusso alterno di tesi e antitesi, o, ancor più, di pensiero e contro-pensiero.»].

²⁷⁰ «Das *Symposion* [von Plato] ist ein [System] von Experimenten, ein [systematisches] Experiment.» F. Schlegel, *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I. 1798-1799*, n. 225, in KFSa, XVIII (a cura di E. Behler, *Philosophische Lehrjahre 1796-1806, nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828*, 1963), p. 214, [«Il Simposio [di Platone] è un sistema di esperimenti, un esperimento sistematico»].

²⁷¹ E. Behler, *Romanticismo*, cit., p. 240.

sottoposto a un esame più rigoroso delle parti. Una rete di dipendenze fra i diversi livelli di un testo che già Friedrich Schlegel si era preoccupato di riassumere:

Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßstabe, und Memorabilien sind ein System von Fragmenten. Es gibt noch keins was in Stoff und Form fragmentarisch, zugleich ganz subjektiv und individuell, und ganz objektiv und wie ein notwendiger Teil im System aller Wissenschaften wäre.²⁷²

Alla frammentarietà formale se ne accosta una contenutistica nel momento stesso in cui il lettore percepisce tale incompiutezza come mezzo costituente e significante del testo stesso. La friabilità di uno scritto non dipende così soltanto dalla mancanza di una chiusura vera e propria, bensì piuttosto dalla volontà dell'autore di segnalare tale mancanza e di aprire la propria opera verso l'esterno: la scelta di manifestare apertamente il carattere provvisorio di un testo autorizza in un certo senso il lettore a trasformarsi da fruitore passivo a co-autore attivo. Esaminata da questo punto di vista, l'intera opera critica di Morelli può essere definita una sorta di "frammento deliberato":²⁷³ lasciando dichiaratamente i suoi scritti a uno stadio ancora aperto e incompleto, Morelli finisce con il renderli ancora più attraenti per il suo pubblico che, incuriosito dalla loro forma atipica e stimolato dal loro potenziale, si rende volontariamente partecipe di un processo conoscitivo in divenire, e dunque in tal senso votato a quella stessa progressività universale auspicata dal Romanticismo tedesco. Aderendo intimamente alla legge del frammento romantico, Morelli può così dichiarare l'assenza di un sistema proprio all'interno di quello che egli cerca suo malgrado di configurare in quanto tale. I suoi testi sono frammento di frammento: Morelli mostra la via lungo la quale proseguire nella scienza dell'arte e, rivestendo il ruolo del *Wegweiser* romantico, presenta esempi (frammenti) di un "sistema sistematico".

²⁷² F. Schlegel. *Athenäum Fragmente*, n. 77, in KFSa, II, p. 176, [«Un dialogo è una catena o ghirlanda di frammenti. Un carteggio è un dialogo in scala ingrandita, e le memorie sono un sistema di frammenti. Non esiste ancora nulla che possa dirsi frammentario nella forma e nel contenuto, del tutto soggettivo e individuale e al contempo del tutto oggettivo e quasi parte necessaria nel sistema di tutte le scienze.», trad. it a cura di E. Agazzi, *Frammenti*, in *Athenaeum*, cit., p. 163].

²⁷³ Cfr. F. Schmitt, *op. cit.*, p. 23 sgg.

3. Conclusioni

«Non l'avete conosciuto Morelli? No? ... Ma avete sentito parlare dei suoi libri? ... Neppure? Ah, quanto siete fortunato!»

«Perché?» chiesi.

«Perché potete tranquillamente ammirare le opere che vi piacciono senza che il demone della critica vi sussurri all'orecchio: sei proprio sicuro che questo quadro sia autentico? ... Il Morelli, peraltro, era un uomo d'infinito gusto e spirito. Quanti pomeriggi squisiti ho passato con lui! Lo vedo ancora, con quel suo sorriso caustico perso fra barba e baffi, che gli dava l'aria d'un ufficiale.»²⁷⁴

Sono queste le parole con le quali, nel breve romanzo di Paul Bourget *La dame qui a perdu son peintre*, il conte milanese Andrea da Varegnana descrive Giovanni Morelli al pittore Monfrey, pseudonimo dietro il quale si cela l'autore fittizio del manoscritto. Il racconto, popolato di mercanti d'arte senza scrupoli, collezionisti raggirati e storici dell'arte dilettaanti, fa il verso al fenomeno dell'attribuzionismo critico esploso in Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Dopo aver descritto la *Experimentalmethode* al suo interlocutore, il conte continua sottolineando il ruolo rivoluzionario rivestito da Morelli per la critica d'arte dell'epoca:

«(...) Con questo principio il Morelli ha rinnovato la storia dell'arte italiana. Vi presterò le sue opere, vedrete che logica ferrea e penetrante! Egli ha avuto degli allievi notevolissimi, Venturi, Frizzoni, Berenson ... Poi, come sempre, c'è stata la schiera degli imitatori. Oggi fanno furore, una vera malattia. (...)»²⁷⁵

Quando Bourget pubblica il suo libro, sono trascorsi appena due decenni dalla morte del *connoisseur*, troppo pochi per aver dimenticato i toni della polemica che travolse il metodo morelliano – quella «malattia» appunto che così da vicino ricorda la «Lermolieff-mania» epidemica denunciata da Wilhelm von Bode nel suo pungente articolo del 1891.²⁷⁶ Bourget del resto non si preoccupa troppo di celare l'ironia sottesa al suo racconto, e così ben presto Morelli diviene vittima dello stesso atteggiamento parodistico che ne aveva contraddistinto la scrittura.

Ora, un secolo più tardi, attenuati ormai i toni della controversia, si è visto come la figura di Morelli non abbia praticamente mai smesso di far parlare di sé,

²⁷⁴ P. Bourget, *La dama che ha perduto il suo pittore (La dame qui a perdu son peintre, 1910)*, trad. it. di C. Pizzorusso, Giunti, Firenze 1993, pp. 35-36.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 37-38.

²⁷⁶ Cfr. nota 8, p. 5 e nota 43, pp. 20-21.

appassionando o indignando di volta in volta coloro che hanno avuto la pazienza o il merito di volersene occupare. L'ambiguità che così spesso distingue il *connoisseur* e la sua opera sembra aver finito con l'avvolgere il metodo sperimentale entro un alone di mistero, trasformando in un postulato quello che, guarda caso, era nato come procedimento anti-dogmatico. L'obiettivo del lavoro che qui si conclude era dunque proprio quello di fare luce sui meccanismi che hanno generato tale incomprendimento, spesso alimentata da una critica che per oltre un secolo non si è quasi mai preoccupata di far saltare le apparenze e, per dirla parafrasando Morelli, si è contentata di leggere la forma in superficie senza voler penetrare nello spirito dell'opera e del suo autore. Con ciò non si vuole affatto negare la validità e l'utilità di letture critiche valutative del metodo morelliano – certamente auspicabili in un campo di indagine storico-artistico teso a definirne l'applicabilità pratica e l'indice di errore – quanto piuttosto sottolineare lo scarto esistente tra una prospettiva di questo genere e una più estesamente diacronica, disposta ad accogliere anche le interferenze e le contaminazioni che sempre intervengono in un sistema culturale più vasto. Questo contributo si colloca dunque sullo stesso percorso avviato da specialisti di discipline culturali e sociologiche come, per esempio, Edgar Wind, Carl Ginzburg, John Spector e Hubert Damisch, ed è lungo questa stessa traiettoria di senso che chiede di essere compreso e valutato. Soltanto tramite un'analisi disposta ad aprirsi alle varie forme di ibridazione dei saperi, e che quindi si spinga ben al di là di uno studio sull'arte, è possibile comprendere l'ecllettismo di Morelli e il senso nascosto dietro la sua teoria rivoluzionaria.

Partendo dall'influenza esercitata sul pensiero di Morelli da alcuni scritti di Goethe, Schelling, Lavater e Carus, si è così potuto dimostrare come l'interesse scientifico per la forma manifestato dal *connoisseur* abbia tratto la propria origine non soltanto da studi di anatomia, bensì soprattutto di morfologia e filosofia della natura, volti a rivelare sia la relazione profonda fra spirito e materia, sia le dinamiche alla base del processo creativo dell'artista. Tracciando un quadro biografico *ad hoc* di Morelli, teso a ripercorrere i suoi *Bildungsjahre* (anni della formazione) trascorsi in Germania fra corsi di medicina, goliardiche riunioni studentesche, e conversazioni dotte con personaggi di spicco come Bettina von Arnim, la presente analisi si è preoccupata di esaminare le tracce profonde lasciate da queste esperienze sullo

spirito del critico. L'“autopsia” condotta sui testi ha così rivelato quei segni caratteristici che se trascurati non permettono di comprendere appieno il suo autore. Chi scrive in fondo non ha fatto altro che applicare il metodo di Morelli a Morelli stesso. Ne è emerso un quadro completamente nuovo non soltanto della figura storica di Morelli e dei suoi interessi letterari, ma soprattutto dei meccanismi culturali sottesi ai suoi scritti e, appunto, al metodo sperimentale che, messa al bando ogni pretesa di scientificità matematica, hanno finito con il tingersi di cultura romantica.

Stabilita l'impossibilità di leggere e comprendere Morelli astraendolo dall'ambiente *frühromantisch* che ne ha nutrito gli anni della formazione in Germania, la seconda parte del saggio si è poi dedicata a un esame analitico di forme stilistiche ricorrenti nella prosa del *connoisseur*, indizio fin troppo manifesto delle influenze esercitate dal circolo romantico dei fratelli Schlegel. Tracciando una serie di paragoni testuali fra i saggi di Lermolieff e alcuni degli scritti programmatici del Romanticismo tedesco, primi fra tutti le *Herzensergießungen* di Wackenroder, i *Fragmente* di Friedrich Schlegel e i *Gemälde* di August Wilhelm Schlegel, si sono così rivelate le radici culturali di un pensiero che, a dispetto di quanto sostenuto con malevolenza da tanta critica moderna e contemporanea, trova la propria origine nella decadenza del modello enciclopedico e sistematico e non nella sterile applicazione di un positivismo fondamentalista. Si è quindi dimostrato come Morelli non si sia mai arrogato il merito di aver fondato una scienza esatta e rigorosa, al contrario prediligendo proprio la forma del frammento perché aperta, duttile, versatile e predisposta al motto di spirito e all'ironia. Nel tentativo di rendere leggibile un orizzonte di senso aperto e mai finito, egli si è imposto molto spesso la brevità e l'*inachèvement* della trattazione. Una scelta stilistica radicata, come si è visto, nella cultura romantica dell'incompiuto e nella dissezione *naturphilosophisch* del tutto organico, ma certo anche un mezzo consapevole per attirare l'attenzione del lettore appassionato, per seminare ispirazione in chi si fosse dichiarato pronto ad ascoltare e sperimentare. Un progetto in divenire che sceglie la logica socratica del dialogo e ammette l'infinita perfettibilità della conoscenza, e certo non un sistema meramente fattuale e di segno positivista.

Penetrando fin sotto la superficie dei testi morelliani, nella loro trama più nascosta, fatta di dipendenze e rimandi culturali, si è qui voluta aggiungere una

nuova tessera al mosaico di voci critiche che negli ultimi 150 anni si sono espresse a proposito di Morelli e del suo metodo sperimentale. Chi scrive non ha alcuna pretesa di esaustività, né vuole arrogarsi il merito di aver trovato la chiave di lettura definitiva per interpretare Morelli, ma spera piuttosto di aver stimolato con il suo contributo la ripresa di un dialogo critico a suo avviso non ancora estinto e che da troppo tempo necessita di una revisione. Un invito, se vogliamo, a prestare attenzione al monito che lo stesso Morelli rivolse a Layard, il quale si era dimostrato sinceramente preoccupato di vedere offuscata dalle polemiche la fama dell'amico e del conoscitore d'arte:

Permettez-moi, cher ami, de vous dire que la bienveillance pour moi vous fait voir les choses sous des couleurs un peu trop brillantes. Hélas, je suis trop vieux et connais ce monde trop bien, pour que je puisse donner une grande importance à cette soi-disante autorité, que selon vous j'aurais acquis en fait de b. arts. Vanitas vanitas totum vanitas. Deux ans après ma mort personne au monde ne saura même plus que j'aie existé. Ce peu que j'ai produit ne vaut pas la peine d'en parler sérieusement, et je vous dis tout cela avec toute la sincérité de mon âme et de mon esprit. Si je me suis occupé de l'art ancien avec une patience et persévérance dignes d'approbation, c'est que cela m'a procuré un grand plaisir à moi-même – mais il ne m'est jamais passé par la tête de croire que mon divertissement intellectuel pourra rendre un grand service à la soi-disante *vérité* ! Qu'en savons-nous, pauvres créatures, de la vérité absolue? Bien peu de choses car la science que nous arrivons à acquérir ici bas n'est que fragmentaire et très imparfaite encore. Nous n'avons donc aucune raison de nous en enorgueillir. Amen!²⁷⁷

Una vera e propria dichiarazione di umiltà, questa di Morelli, nata dalla chiara consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere l'Assoluto. Qualsiasi risultato

²⁷⁷ Lettera di Morelli a Layard, 9 giugno 1888 (originale conservato al British Museum, Add MSS 38965, fols 160-161), cit. da C. Gibson-Wood, *op. cit.*, pp 286-287, corsivo nell'originale, [«Permettetemi, caro amico, di dirvi che la Vostra benevolenza nei miei confronti vi fa vedere le cose a colori un po' troppo brillanti. Ahimè, sono troppo vecchio e conosco questo mondo troppo bene per dare molta importanza a questa cosiddetta autorità che secondo Voi avrei acquisito nelle belle arti. Vanitas vanitas totum vanitas. Due anni dopo la mia morte nessuno al mondo si ricorderà più nemmeno che sono esistito. Non vale la pena di parlare con serietà di quello che ho prodotto, e lo dico con tutta la sincerità della mia anima e del mio spirito. Se mi sono occupato dell'arte antica con una pazienza e una perseveranza degne di approvazione è perché ciò mi ha procurato un grande piacere – ma non mi è mai passato per la testa di credere che il mio divertimento culturale potrà rendere un grande servizio alla cosiddetta *verità*! Che ne sappiamo noi, povere creature, della verità assoluta? Ben poco, giacché la scienza che riusciamo ad acquisire quaggiù non è che frammentaria e ancora molto imperfetta. Non abbiamo dunque alcuna ragione di vantarcene. Amen!»].

scientifico non è che frammento, e il Tutto rimane incomprendibile agli uomini. Ed è proprio su questa riflessione che si è qui scelto di fermarsi, almeno per il momento. Essa raccoglie in sé l'essenza affatto romantica di tutta la ricerca di Morelli: non esiste alcuna verità risolutiva, ciò che conta è soltanto la sua appassionata ricerca, senza timore di incappare, di tanto in tanto, nell'errore.



Fig. 1. Franz von Lenbach, *Ritratto di Giovanni Morelli*, olio su tela, 125,5 x 90,2 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 915 (595).



Fig. 2. *Ritratto di Giovanni Morelli nel suo appartamento a Monaco*, ca. 1835, acquerello, 21 x 30 cm, Bergamo, Raccolta Willi Zavaritt (foto tratta da J. Anderson, M 1991).

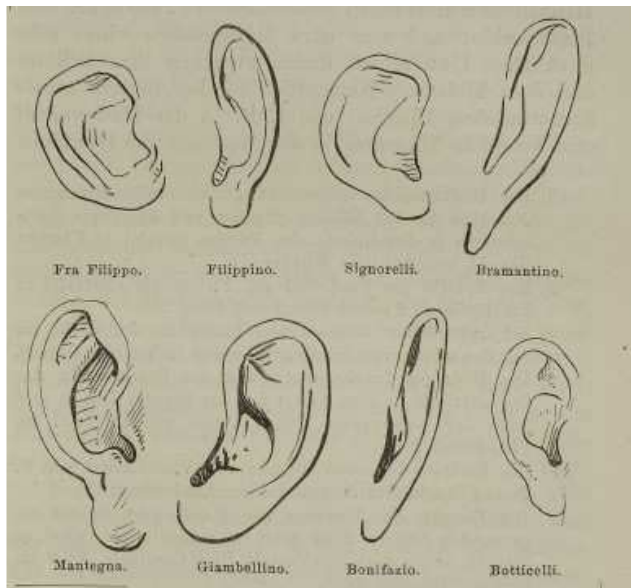


Fig. 3. G. Morelli, *Raccolta di disegni anatomici delle orecchie caratteristici per alcuni artisti del Rinascimento italiano*, in M 1890, p. 98 (disegni attribuiti a L. Cavenaghi).

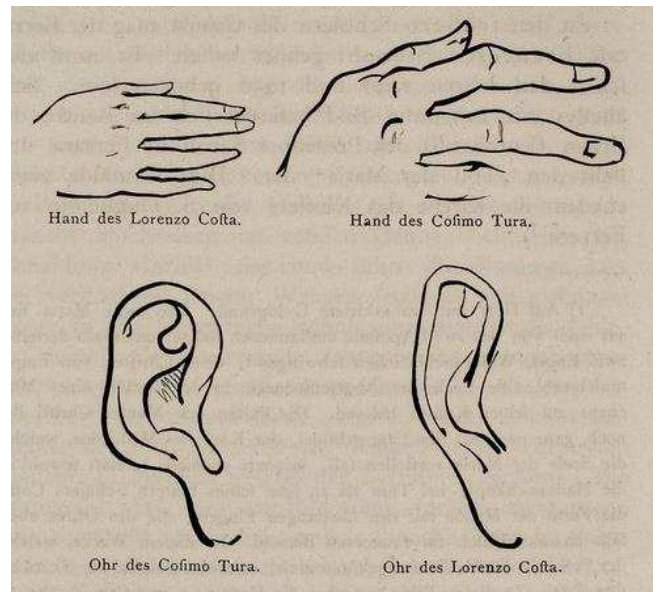


Fig. 4. G. Morelli, *Raccolta di disegni anatomici caratteristici per Lorenzo Costa e Cosmè Tura*, in M 1880, p. 277 (disegni attribuiti a L. Cavenaghi).

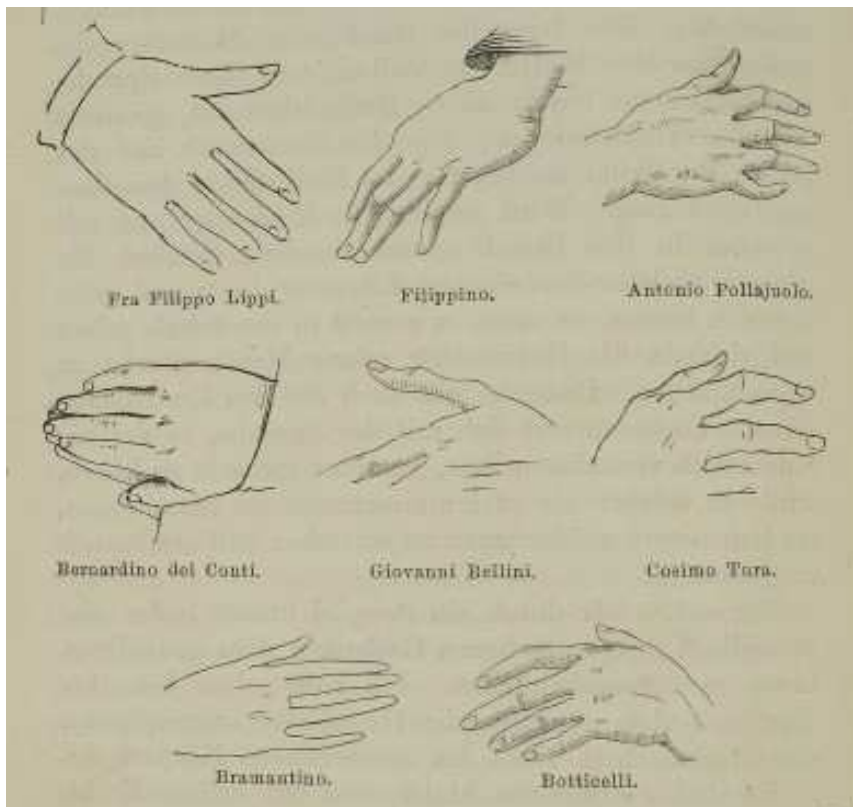


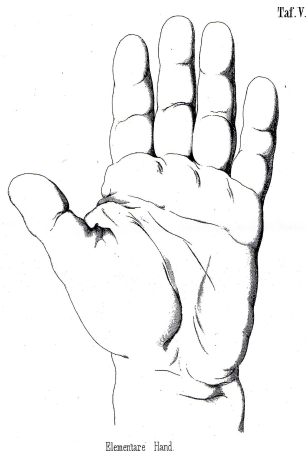
Fig. 5. G. Morelli, *Raccolta di disegni anatomici delle mani caratteristici per alcuni artisti del Rinascimento italiano*, in M 1890, p. 98 (disegni attribuiti a L. Cavenaghi).

1



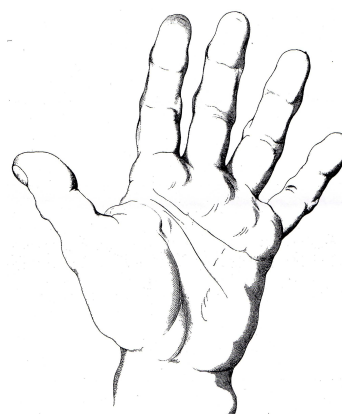
Rechte Hand eines Trunkenbolds und Selbstmörders.

2

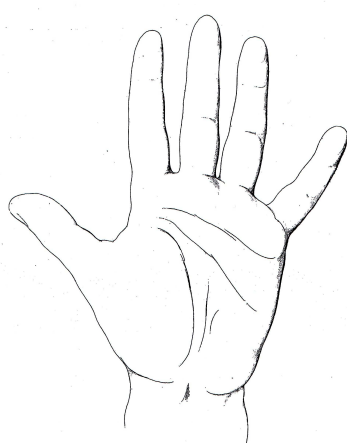


Elementare Hand.

3

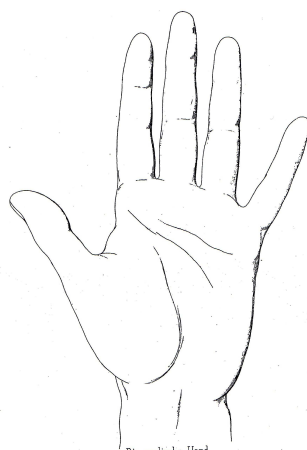


Die motorische Hand.



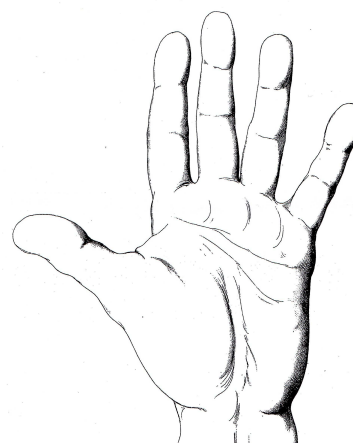
Die sensible Hand.

4



Die seelische Hand.

5



Uebergangsform von der sensibeln zur motorischen Hand. (Die spatelförmige Hand.)

6

Fig. 6. Composizione di sei tavole tratte da C.G. Carus, *Über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand in verschiedenen Personen* (1846), tavv. IV-IX. Le immagini, volte a illustrare le caratteristiche peculiari della mano nelle diverse tipologie di individui, rappresentano rispettivamente: 1. la mano destra di un ubriaccone e suicida, 2. la mano elementare, 3. la mano motoria (in alto), 4. la mano sensibile, 5. la mano spirituale, 6. la forma di transizione fra la mano sensibile e quella motoria – la mano a forma di spatola – (in basso).

Balvi magnus
 das ist
 kritische Beleuchtung
 des
 balvischen Missale.



Dies aber sind die Leiber vom Vater und vom Schreiber.

München, 1836.

Fig. 7. Ernst Fröhlich, frontespizio del *Balvi magnus* con la caricatura di Morelli e dello stesso Fröhlich, ritratti mentre discutono l'interpretazione del fregio oggetto della parodia (cfr. fig. 10).



Fig. 8. Ernst Fröhlich, caricatura del corteo degli amici di "Balvi" ritratti mentre lasciano una birreria. Nel secondo personaggio da sinistra, con il bavero del mantello rialzato, si riconosce la caricatura di Morelli. La scritta sul cartiglio recita «Ei du edlesbraunes Bier wie viel Gute [und] Tugenden hast in Dir» (letteralmente, «tu, nobile birra scura, quanta bontà e virtù possiedi»). L'illustrazione è apposta alla fine del *Balvi magnus*.



Fig. 9. Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, olio su tela, 269,5 x 201, cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 93.



Fig. 10. Cristofano Allori, copia da Correggio, *Maddalena che legge*, olio su rame, 29 x 39cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 154 (disperso durante la Seconda guerra mondiale).



Fig. 11. Hans Holbein il giovane, *Madonna del Borgomastro Meyer*, olio su tavola, 146,5 x 102 cm, Darmstadt, Schlossmuseum, dal 2003 in prestito permanente allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte.



Fig. 12. Bartholomäus Sarburg, copia da Hans Holbein il giovane, *Madonna del Borgomastro Meyer*, olio su tavola, 159 x 103 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 1892

Bibliografia

Giovanni Morelli, opere autografe e traduzioni

1836

Balvi magnus das ist die kritische Beleuchtung des balvischen Missale, München 1836 [edizione fuori commercio stampata in 25 esemplari. Oggi se ne conservano soltanto due copie integre, una nel lascito Von Donop alla Universitätsbibliothek di Lipsia, l'altra, consultata per la stesura di questo lavoro, alla Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. Cfr. ed. Anderson, 1991]

1837

[J. Morell], *De regione inguinali. Dissertatio anatomica. Auctore Joanne Morell, medicinae et chirurgiae doctore*, J. Rösl, München 1837

1839

Das Miasma Diabolicum, das ist ein Aufruf an die christlich germanischen Gemeinen von Traugott Gotthilf Schneck, mit Hülfe der christlichen Brüder Dr. Jonathan Kappelmeier, Physicus, und Fürchtegott Munkeler, Apotheker, herausgegeben mit Anmerkungen und einem gedrängten Lebensabriss Schneck's versehen durch Nicolaus Schäffer, cand. theologiae, G. Silbermann, Straßburg 1839 [si conservano oggi due esemplari del testo, uno presso la Universitätsbibliothek di Lipsia, l'altro alla Bibliothèque Nationale et Universitaire di Straburgo. Cfr. ed. Anderson, 1991]

1845

Sopra la relazione tra l'arti e la natura. Discorso tenuto da Schelling nell'Accademia di Monaco, in occasione del giorno onomastico di s. m. il re Massimiliano di Baviera, tradotto dal tedesco dal dottore G.[iovanni] M.[orelli], in "Lo spettatore industriale", 1845, pp. 285-320.

1848

Wörter eines Lombarden an die Deutschen, Streng u. Schneider, Frankfurt am Main 1848

1874-1876

Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze mit Illustrationen, in "Zeitschrift für bildende Kunst", vol. IX (1874), pp. 1-11, 73-81, 171-178, 249-253; vol. X (1875), pp. 97-106, 206-211, 264-273, 329-334; vol. XI (1876), pp. 132-137, 168-173

1880

Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze, E.A. Seemann, Leipzig 1880

1881

Perugino oder Raffael? Einige Worte der Abwehr, von Ivan Lemolieff, mit Illustrationen, in "Zeitschrift für bildende Kunst", vol. XVI (1881), pp. 243-252, 273-282

1882

Raphael's Jugendentwicklung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Prof. Springer in Leipzig von Ivan Lermolieff, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", vol. V (1882), pp. 147-178

1883

Italian Masters in German Galleries. A critical Essay on the Italian pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin, by Giovanni Morelli, member of the Italian Senate. Translated from the German by Mrs. Louise M. Richter, George Bell and Sons, London 1883

1886

Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo in tedesco per cura del Dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K...A..., N. Zanichelli, Bologna 1886

1887

Noch einmal das venezianische Skizzenbuch, mit Illustrationen, in "Zeitschrift für bildende Kunst", vol. XXI (1887), pp. 111-118, 143-155

1890

Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Von Ivan Lermolieff. Mit 62 Abbildungen, F.A. Brockhaus, Leipzig 1890

1891

Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden, von Ivan Lermolieff. Mit 41 Abbildungen, F.A. Brockhaus, Leipzig 1891

1892

Italian Painters. Critical Studies of their works by Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). The Borghese and Doria-Panfili Galleries in Rome. Translated from the German by Constance Ffoulkes with an introduction by the Right Hon. Sir A.H. Layard, G.C.B., D.C.L., corresponding member of the Institut de France, member of the Prussian Order of Merit, trustee of the National Gallery, etc. With illustrations, John Murray, London 1892

1893

Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Von Ivan Lermolieff. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's herausgegeben von Dr. Gustav Frizzoni. Mit Porträt und 66 Abbildungen, F.A. Brockhaus, Leipzig 1893 [contiene anche la ripubblicazione degli articoli M 1881, M 1882, M 1887]

1897

Della pittura italiana. Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma. Prima edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni, Fratelli Treves editori, Milano 1897

1991

Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma. Nuova edizione a cura di Jaynie Anderson, Adelphi, Milano 1991

1993

Il conoscitore d'arte, a cura di P. D'Angelo, Novecento, Palermo 1993

Altre fonti**1780**

A.R. Mengs, *Memorie concernenti la Vita, e le Opere di Antonio Allegri, denominato il Correggio (Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Antonio Allegri, mit dem Zunamen Correggio, 1762), in Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà di Carlo III re di Spagna, pubblicate da G.N. D'Azara, 2 voll., Stamperia reale, Parma 1780, II, pp. 135-175*

1784

K.F. Kretschmann, *Sämtliche Werke, 7 voll., Dyk, Leipzig 1784-1805, II (1784)*

1797

A. Hirt, *Laokoon*, in "Die Horen", 1797, n. I

1805

S. Brentano, *Bunte Reihe kleiner Schriften, Wilmans, Frankfurt am Main 1805*

1812

A. Schreiber, *Gedichte und Erzählungen*, Heidelberg 1812

1817

A.W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, 3 voll., Mohr und Winter, Heidelberg 1817, III

1818

C.P. Conz, *Gedichte*, vol. I, H. Laupp, Tübingen 1818

1838

F.E. Schleiermacher, *Über den Werth des Sokrates als Philosophen*, in Id. *Sämmtliche Werke, Dritte Abtheilung. Zur Philosophie*, 2 voll., G. Reimer, Berlin 1838, pp. 287-308

1845

B. von Arnim, lettera a C.A. Mende, 1845, esemplare autografo conservato al Getty Research Institute di Los Angeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, n. 910097

1846

A.W. Schlegel, *Sämmtliche Werke*, a cura di E. Böcking, 16 voll., Weidmann, Leipzig 1846, IX-X

1867

C.G. Carus, *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie*, königl. Hofbuchhaltung Hermann Burdach, Dresden 1867

1905

O.H. Grafen von Loeben, *Gedichte*, a cura di R. Pissin, Behr, Berlin 1905

1927

C.G. Carus, *Über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand in verschiedenen Personen*, Verlag von Martin Breslauer, Berlin 1927.

1958 ss.

F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*, a cura di E. Behler, Schöningh, Paderborn 1958 ss., 35 voll. (vol. II, X, XI, XIII, XVIII, XXIII)

1967

F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e traduzione di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967

W.H. Wackenroder, L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Reclam, Stuttgart 1967

W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione e traduzione di B. Tecchi, Sansoni, Firenze 1967

1970

G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, III Teil, in *Werke [in 20. Bänden]*, vol. XV, Frankfurt am Main 1970

1976

S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, trad. it. di S. Daniele, Boringhieri, Torino 1976

1977

F. Rückert, *Briefe*, a cura di R. Rückert, Rückert-Ges., Schweinfurt 1977

W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione e traduzione di B. Tecchi, Sansoni, Firenze 1967

1983

J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti della natura*, a cura di S. Zecchi, trad. it. di B. Groff, B. Maffi e S. Zecchi, Ugo Guanda Editore, Parma 1983

1987

J.W. Goethe, *Schriften zur Morphologie*, a cura di D. Kuhn, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1987

1989

F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, Aesthetica edizioni, Palermo 1989

1990

J.W. Goethe, *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena, F. Borio, testo tedesco a fronte, Rizzoli, Milano 1990

1992

F. Apel, a cura di, *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992

1993

P. Bourget, *La dama che ha perduto il suo pittore*, trad. it. di C. Pizzorusso, Giunti, Firenze 1993

1997

C.G. Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt*, Leipzig 1858, ristampa fotomeccanica Georg Olms AG, Hildesheim 1997

J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, vol. I, in Id. *Sämtliche Schriften*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1997

1998

F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Philipp Reclam, Stuttgart 1998

2000

Athenaeum (1798-1800), la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di G. Cusatelli, traduzioni, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Sansoni, Milano 2000

J.W. Goethe, *Il collezionista e la sua cerchia*, a cura di G. Catalano, Liguori, Napoli 2000

2001

S.A. Meyer, a cura di, *La storia delle arti del disegno (1798-1820) di Johann Dominicus Fiorillo*, Minerva edizioni, Bologna 2001

Interventi critici su Giovanni Morelli e le sue opere

1881

F. Lippmann, *Raffael's Entwurf zur Madonna del Duca di Terranova und zur Madonna Staffa-Connestabile*, in "Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen", vol. II (1881), pp. 62-66

A. Springer, *Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaelliteratur*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", vol. IV (1881), pp. 370-400

1885

E. Müntz, *Les dessins de la jeunesse de Raphael*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXXII (1885), pp. 185-201, 337-347

1891

W. von Bode, *The Berlin Renaissance Museum*, in, "The Fortnightly Review", vol. LVI (1891), pp. 506-515

1892

G. Frizzoni, *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bollis, Bergamo 1892 [riedizioni: *La Galleria Morelli*, in AA.VV., *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1897, pp. 80-98; *La Galleria Morelli*, in AA.VV., *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907, pp. 57-72]

1931

B. Berenson, *Rudiments of Connoisseurship*, in *The Study and Criticism of Italian Art*, G. Bell and Sons, London 1931, pp. 111-148

1961

I. Richter, G. Richter, a cura di, *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, Bruno Grimm, Baden Baden 1961

1969

J. Spector, *Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne*, in "Diogenès", n. 66 (1969), pp. 77-101

1970

H. Damisch, *La partie et le tout*, in "Revue d'esthétique", n. XXIII (1970), pp. 168-188

1973

C.L. Raghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia* (1943), Vallecchi, Firenze 1973

R. Wollheim, *Giovanni Morelli and the Origin of Scientific Connoisseurship*, in Id., *On Art and the Mind. Essays and Lectures*, Allen Lane, London 1973, pp. 177-201

1978

H. Zerner, *Giovanni Morelli et la science de l'art*, in "Revue de l'art", n. 40 (1978), pp. 209-215

1985

G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Quaderni del seminario di storia della critica d'arte, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1985

M. Panzeri, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara: un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento*, in "Archivio Storico Bergamasco", n. 8 (1985), pp. 55-105

1986

F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Accademia Carrara, Bergamo 1986

1987

J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte"*, in "Revue de l'art", n. 75 (1987), pp. 49-55

F.M. Fales, a cura di, *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia: symposium internazionale* (Venezia, 26-28 ottobre 1983), "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1987

M. Panzeri, G. O. Bravi, a cura di, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo 1987

1988

G. Agosti, *Un "italiano d'animo e tedesco di studi" a Firenze: Giovanni Morelli e i suoi interlocutori in Toscana*, in M. Bossi, L. Tonini, a cura di, *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento* (atti del convegno, Firenze, 17-19 dicembre 1986), CentroDi, Firenze 1988, pp. 117-126

G. Bora, a cura di, *I disegni della collezione Morelli*, Credito Bergamasco, Bergamo 1988

C. Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, Garland Publishing, New York-London 1988

J. Spector, *The State of Psychoanalytic Research in Art History*, in "The Art Bulletin", vol. LXX, n. 1 (1988), pp. 49-76

1989

R. Kultzen, *Giovanni Morelli als Briefpartner von Otto Mündler*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. 52, n. 3. (1989), pp. 373-401

1990

J. Anderson, "Die geniale Bettina": *Giovanni Morelli in Conversation with Bettina von Arnim*, in "Oxford German Studies", n. 18/19 (1990), pp. 45-59

1991

J. Anderson, *National Museums: the Art Market and the Old Master Paintings*, in "Wolfenbuetteler Forschungen", n. 48 (1991), pp. 375-404

J. Anderson, 'Balvi magnus' und 'Das miasma diabolicum'. *Giovanni Morellis erste pseudonyme Veröffentlichungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991

U. Kultermann, *Auf dem Weg zur exakten Wissenschaft. Giovanni Morelli (1816-1891)*, in Id., *Kunst und Wirklichkeit: Von Fiedler bis Derida; zehn Annäherungen*, Scaneg, München 1991, pp. 37-56

1993

G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, a cura di, *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale* (Bergamo, 4-7 giugno 1987), 3 voll., Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1993

1994

G. Bora, a cura di, *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (cat. della mostra, Milano, Civiche Raccolte d'Arte – Castello Sforzesco, Sale Viscontee, 9 novembre 1994- 8 gennaio 1995), Silvana Editoriale, Milano 1994

1995

M. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft* (1946), trad. it. di A. Bovero, *Il conoscitore d'arte*, Tea, Milano 1995

1996

J. Anderson, *The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli*, in T. Gaehtgens, P.K. Schuster, a cura di, "Kennerschaft". *Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1996, supplemento a "Jahrbuch der Berliner Museen", N.F. vol. 38, pp. 107-119

1997

E. Wind, *Critica del conoscitore d'arte*, in Id., *Arte e Anarchia*, trad. it. di J.R. Wilcock, Adelphi, Milano 1997, pp. 53-74, 170-186

1999

J. Anderson, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's Letter to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt [1866-1872]*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1999

2000

C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in U. Eco, a cura di, *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, Bompiani, Milano 2000, pp. 97-136

Di imminente pubblicazione

V. Locatelli, *Die Jugendentwicklung Raffaels. Ivan Lermolieff liest Anton Springer: ein Beispiel der morellischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Gelehrtentum*, in *Künstler-Träume: Raffael im XIX Jahrhundert* (atti del convegno, Como, Villa Vigoni, 3-6 dicembre 2007), W. de Gruyter, Berlin-New York

Interventi critici sul Romanticismo tedesco

1921

W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*, E.A. Seemann, Leipzig 1921

1925

F. Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, *Inaugural-Dissertation*, Huber, München 1925

K. Jasper, *Psychologie der Weltanschauungen*, Springer, Berlin 1925

1969

E. Behler, *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie", n. 88 (1969), pp. 90-114

1974

U. Klein, *Der Beitrag Friedrich Schlegels zur Entwicklung der frühromantischen Kunstanschauung*, in "Weimarer Beiträge", n. 7 (1974), pp. 80-101

1978

P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris 1978

C. Meckel, *Über das Fragmentarische*, Akademie der Wiss. u. d. Literatur, Mainz, in coll. con Steiner, Wiesbaden 1978

1984

L. Dällenbach e C.L. Hart Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984

E.W. Schultz, *Die Wahrheit der Kunstwerke und das Kunsturteil. Anmerkungen zu Goethes Schrift 'Der Sammler und die Seinigen'*, in H.W. Eroms, H. Laufhütte, a cura di, *Vielfalt der Perspektiven: Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk* (atti del simposio su Goethe, Università di Passau, 17-19.11.1982), Passavia Universitätsverlag, Passau 1984, pp. 17-38

1988

F. Garber in *Romantic Irony*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1988

1991

E. Ostermann, *Geschichte einer ästhetischen Idee*, Wilhelm Fink Verlag, München 1991

1993

C. Becker, *Bilder einer Ausstellung. Literarische Bildkunstkritik in A.W. Schlegels Gemälde-Gespräch*, in P.G. Klussmann, W.R. Berger, B. Dohm, a cura di, *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Wien, 1993, pp. 143-155

1994

G.F. Frigo, G. Vellucci, *Unità o dualità della Commedia. Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*, Leo. S. Olschki Editore, Firenze 1994

1997

E. Behler, *Romanticismo. A.W. e F. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck*, trad. it. di I. Perin Bianchi, La Nuova Italia, Scandicci (Fi) 1997

1999

A. Camion, W. Drost, G. Leroy, V. Roloff, a cura di, *Über das Fragment – Du fragment*, IV, Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg 1999

2001

L.A. Dorion, *À l'origine de la question socratique et de la critique du témoignage de Xénophon: l'étude de Schleiermacher sur Socrate (1815)*, in "Dionysius", n. 19 (2001), pp. 51-74

S. Grosche, *"Zarten Seelen ist gar viel gegönnt": Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001

2002

S. Matuschek, a cura di, *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne*, C. Winter, Heidelberg 2002

2004

C. Elias, *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Peter Lang, Bern-Wien 2004

2005

F. Schmitt, *"Method in the Fragments": Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005

Varia**1855**

J. Hübner, *Bilder Brevier der Dresdner Gallerie*, Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze, Dresden ca. 1855

1930

W. von Bode, *Mein Leben*, Verlag Hermann Reckendorf, 2 voll., Berlin 1930

1939

H. Focillon, *Eloge de la main*, in id, *Vie des Formes*, Alcan Presses Universitaire de France, Paris 1939, pp. 137- 171

1971

H. Ebert, *Bonaventura Genelli. Leben und Werk*, Böhlau, Weimar 1971

1984

D. Diderot, *Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, a cura di G. May, Hermann, Paris 1984

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship*, in "Art History", n. 7 (1984), pp. 38-56

1985

F. Rossi, *Accademia Carrara: duecento anni*, in "I Grandi Disegni Italiani dell'Accademia Carrara", Milano 1985

1988

AA.VV., *Per una nuova Accademia Carrara*, in "Osservatorio delle Arti", vol. I, Pierluigi Lubrina editore, Bergamo 1988, pp. 4-17

1990

U. Kultermann, *Der Laokoon Streit*, in Id., *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, Prestel, München 1990

1996

D. Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, a cura di E.M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Hermann, Paris 1996

D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Champs Flammarion, Paris 1996

1997

M. Cardinali, *Limiti e contaminazioni tra quantità e qualità nel pensiero scientifico*, in "Aperture", n. 2 (1997), pp. 148-155

2000

T. von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904*, Nicolaische Verlagshandlung, Berlin 2000

2001

M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, Clueb, Bologna 2001

Internet

<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/WBB/dwb/wbgui>
(J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 voll., S. Hirzel, Leipzig 1854-1960)

<http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/>
(Archivio dei lasciti e delle collezioni di autografi conservati in Germania)

GIOVANNI MORELLI
STUDI CRITICI SULLA PITTURA
ITALIANA

*** **

LA GEMÄLDEGALERIE DI DRESDA
(1891)

Traduzione e appendice critica

AVVERTENZE:

Le note a piè pagina segnalate da lettere dell'alfabeto sono parte integrante del testo originale e sono dunque state redatte dallo stesso Morelli; i numeri in grassetto inseriti fra parentesi tonde nel corpo del testo rimandano invece all'appendice critica curata da chi scrive.

Fraasi e capoversi racchiusi fra parentesi quadre evidenziano sia le parti introdotte da Morelli ex-novo nell'edizione del 1891, sia quelle rivedute rispetto alla prima pubblicazione del 1880 e alla traduzione italiana del 1886. Va inoltre osservato che nell'edizione del 1891 Morelli non ha soltanto introdotto nuovi paragrafi ovvero omesso quelli vecchi, ma egli ha spesso rimescolato il testo delle precedenti edizioni, e talvolta perfino le due sezioni dedicate rispettivamente alla Alte Pinakothek di Monaco e alla Gemäldegalerie di Dresda; risulta così molto difficile segnalare in maniera lineare le alterazioni intervenute nel libro. Questa edizione critica non tiene conto della sezione del volume dedicata al museo bavarese, e si limita pertanto a segnalare le differenze entro i confini del testo di riferimento.

Introduzione alla traduzione a all'appendice critica

Fra le molte ragioni che indussero Giovanni Morelli a redigere in tedesco i propri testi critici sull'arte italiana vi fu innanzitutto la convinzione che il proprio paese non fosse ancora pronto per accogliere una prospettiva nuova, e in tal senso "rivoluzionaria", nello studio delle belle arti.¹ Un certo immobilismo culturale sembra di fatto caratterizzare il ritratto che, in più occasioni, Morelli offre dell'Italia, una nazione, a suo dire, poco convinta della recente unità e sotto il giogo di intrighi politici, opportunismi e un generale disinteresse per le questioni culturali legate al patrimonio artistico. La Germania invece, contraddistinta da una tradizione consolidata di studi di estetica e iconologia, culla del Classicismo di Winckelmann, ma anche del Romanticismo dei fratelli Schlegel, con tutte le implicazioni che si sono discusse in questo lavoro, si presentava ai suoi occhi ben più ricettiva e aperta al dialogo. Il palcoscenico ideale, quindi, sul quale presentare un'interpretazione affatto rinnovata dello studio storico-artistico. Lì la *Kunstwissenschaft*, la scienza dell'arte promossa e auspicata da Morelli, poteva evolversi avvalendosi di uno spazio intellettuale predisposto alla sperimentazione collettiva e costruttiva. Non è affatto casuale se la schiera dei dilettanti seguaci di Morelli, tanto aborrita dai suoi oppositori sistematici, si raccolse nelle pinacoteche tedesche, e certo non sulle scale di Palazzo Pitti, come vagheggiato dal Lermolieff di *Princip und Methode*. Certamente, lo scalpore generato in Germania dalle edizioni curate dai tipi di Brockhaus fece sì che in poco tempo gli scritti di Morelli venissero esportati anche oltre confine, sia verso nord, attraversando la Manica e approdando in Inghilterra, sia verso sud, valicando le Alpi e raggiungendo così l'Italia. Se però nel primo caso fu

¹ A tal proposito si veda il seguente commento di Gustavo Frizzoni, che nei suoi *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli* osservava: «Il perché egli si sia servito della lingua tedesca è chiaro e ormai abbastanza noto. Siccome nella sua critica egli, colla pungente ironia che lo distingue, prende di mira principalmente i letterati tedeschi, così l'autore, pratico della loro lingua quasi al pari della propria, trovò opportuno di esporre le sue idee in tedesco. La ricchezza della lingua germanica d'altronde non poteva che tornare favorevole al suo genere di discussione, rispetto al quale egli sapeva che avrebbe trovato un pubblico disposto ad ascoltarlo, molto più numeroso in Germania che non fra noi.», in M 1897, n. ed. M 1991, p. 358.

positivamente replicato il successo raccolto in Germania grazie ai numerosi consensi fra i rappresentanti di un mercato dell'arte in continuo fermento e avido di espandersi, in Italia i testi di Morelli si scontrarono con un fronte di oppositori. La ricezione italiana degli studi morelliani fu nel complesso piuttosto scialba rispetto al dibattito suscitato in Germania, e i suoi saggi critici vennero accolti soltanto con molta diffidenza, e con un po' di sufficienza, entro un sistema così tradizionale e statico da non ammettere un approccio all'arte diverso da quello storico. A eccezione di Adolfo Venturi – il primo a proporre una collaborazione dialettica fra un'educazione visuale e una più propriamente documentaristica – e di qualche amico fidato del Senatore, in pochi diedero peso al *divertissement* del tartaro Lermolieff. Dal canto suo, Morelli non sembrò tuttavia curarsi troppo di trovare un pubblico di lettori anche nel proprio paese, tanto che egli delegò perfino a una misteriosa contessa tedesca² la traduzione dell'unico volume pubblicato in Italia prima della sua morte: *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (Zanichelli, Bologna 1886). Che Morelli abbia deciso di far tradurre per primo il testo dedicato alle opere dei maestri italiani conservate nelle pinacoteche tedesche sembra scelta oculata e probabilmente dettata dalla precisa volontà di non esporsi alle invettive di una storiografia artistica che egli presumeva meno preparata sulle collezioni d'oltralpe. Non a caso, il volume sulle gallerie romane fu pubblicato soltanto postumo grazie all'intervento editoriale dell'amico Gustavo Frizzoni (1897, n. ed. a cura di J. Anderson 1991), dunque quando ormai le polemiche non avrebbero più potuto turbare il vecchio *connoisseur*.

² Morelli inoltre non fu affatto soddisfatto della traduzione realizzata dalla contessa, tanto che in una lettera all'amico Richter confidò tutto il proprio rammarico per la situazione, al contempo lasciando trapelare un'assoluta indifferenza nei confronti della versione italiana del suo lavoro: «Die vornehme Übersetzerin des Lermolieffs in Rom (eine hannoversche Gräfin Kielmannsegg) schickte mir gestern einen Teil ihrer italienischen Übersetzung zur Durchsicht zu, und brachte mich dadurch in die größte Verlegenheit. Die Übersetzung ist nämlich alles was Sie nur wollen, bloß nicht italienisch und wollte ich mich hinsetzen, dieselbe zu korrigieren, so müsste ich eben alles ganz und gar umarbeiten. Ich weiß nun gar nicht, wie ich mir aus dieser Klemme heraushelfen soll.», lettera di G. Morelli a J.P. Richter, Milano, 3 giugno 1881, in Richter, Richter, 1960, p. 184, [«La distinta traduttrice di Lermolieff a Roma (la contessa Kielmannsegg di Hannover) ieri mi mandò per un controllo una parte della sua traduzione italiana mettendomi nel più grande imbarazzo. La traduzione è infatti tutto ciò che si vuole fuorché scritta in italiano e se volessi mettermi a tavolino per correggerla dovrei rielaborare tutto. Non so davvero come cavarmi da quest'impaccio.»].

A distanza di circa 120 anni da quegli avvenimenti, la traduzione che qui si propone intende aggiornare l'edizione del 1886 e presentare per la prima volta al pubblico italiano il volume riedito da Morelli nel 1891. Per la verità, si tratta anche in questo caso di un lavoro parziale, che tiene conto soltanto della sezione del testo dedicata alla Gemäldegalerie di Dresda, trascurando, almeno per il momento, la parte riguardante la Alte Pinakothek di Monaco. Nondimeno, anche nella sua parzialità, questa traduzione rappresenta un nuovo punto di partenza per una revisione generale degli studi critici svolti da Morelli nonché un tentativo di ridestare l'interesse degli storici dell'arte per il suo pensiero. Chi scrive ha più volte avuto modo di osservare significative discrepanze bibliografiche fra le fonti segnalate dalla critica, che spesso si è limitata a consultare il testo del 1886 senza tenere conto dei cambi di attribuzione e di alcune importanti modifiche nella revisione definitiva del 1891.

La lunga appendice che segue la traduzione non ha alcuna pretesa di esaustività; il suo obiettivo era innanzitutto di rendere riconoscibile al lettore “non addetto ai lavori” le opere citate spesso soltanto di sfuggita da Morelli, il quale molte volte si limita a segnalarne il numero di catalogo, o la collezione privata di appartenenza, ovvero dati che nel frattempo sono completamente cambiati e che pertanto rendono difficilmente ricostruibile l'identità del dipinto. L'intenzione di Morelli era quella di scrivere un libro «che si dovesse leggere soltanto davanti alle opere d'arte»,³ e l'obiettivo di questo lavoro è proprio di rendere anche oggi possibile questo genere di leggibilità agli studi critici di Lermolieff.

³ Cfr. M 2008, *Prefazione*, p. II.

«Molti chiedono al traduttore ch'egli afferri l'essenza del concetto senza badare minimamente alla parola; io all'incontro non sono di tale avviso, massime quando si tratti di opere di questo conio, dove ogni singolo vocabolo ha il suo significato speciale e preciso, e dove per conseguente non si può né omettere né aggiungere senza ledere la chiarezza, oppure alterare l'idea dell'originale. La mira principale d'un traduttore, mi pare, dev'essere quella di far conoscere il suo autore e non mica sé medesimo. Se dunque perdè la forma dell'originale, almeno mi lusingo di non aver fatto dire all'autore delle cose ch'egli non intendeva di dire; ciò che non di rado avviene in traduzioni libere.»⁴

⁴ G. Morelli, introduzione alla traduzione di Schelling, *Sopra la relazione tra l'arti e la natura*, in "Lo spettatore industriale", 1845, pp. 285-320, pp. 285-286.

PREFAZIONE

Il libro che qui mi appresto a consegnare agli appassionati d'arte raccoglie le mie riflessioni sui quadri italiani nelle Gallerie di Monaco e Dresda. Ho ritenuto opportuno lasciare pressoché inalterata la forma con la quale le presentai ai lettori nel libretto da me pubblicato circa dieci anni fa – “Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin” –, se non fosse che ne ho significativamente ampliato e, come credo, anche migliorato alcuni passaggi.

Eccezion fatta per alcune osservazioni sul pittore bergamasco *Giovanni Cariani*, quasi sconosciuto, e per una lunga discussione degli interessanti disegni a penna del veneziano *Domenico Campagnola*, che ovunque continuano a essere attribuiti a Tiziano, suo illustre contemporaneo e modello, il lettore benevolo non deve dunque attendersi molto di nuovo dal presente volume. Inoltre, questa volta mi sono permesso di toccare un aspetto che ai miei occhi non è affatto irrilevante per la storia dell'arte italiana, sul quale vorrei portare l'attenzione dei miei amici. Mi riferisco alla questione della paternità di un considerevole numero di dipinti che nelle gallerie sia pubbliche sia private sono creduti opere dei maestri *italiani*, ma che lunghi anni di studio mi hanno persuaso trattarsi di copie, più o meno libere, eseguite da pittori nordici e *fiamminghi*.

Spero inoltre che, segnalando con maggiore precisione le opere degli eccellenti maestri italiani esposte in altre collezioni europee sia con la giusta sia con la falsa attribuzione, io abbia anche offerto ai neofiti della scienza dell'arte qualche suggerimento utile ai loro studi nonché più ricco materiale di quanto fosse avvenuto finora.

A questo punto, mi sia concesso di difendermi brevemente contro qualche rimprovero che mi è stato rivolto. È stata fra l'altro sollevata anche la critica che ai miei scritti manchi quella dotta gravità che distingue i seri ricercatori d'arte dai dilettanti sconsiderati, e che sola sa infondere il dovuto rispetto nel pubblico di lettori. Ciò è ben possibile. Soltanto mi pare che esistano al mondo persone che, con l'aria più seria, affermano le cose più ridicole, e altre ancora che, ridendo e scherzando, dicono le più serie. Ammetto poi che nulla è per me più ridicolo di quella vacua, boriosa gravità e compiaciuta sicurezza di sé che, se prestiamo fede a Socrate, un tempo deve aver fatto ridere perfino gli dei.

Altri hanno rimproverato alle mie pubblicazioni di essere scritte malamente. Non voglio contestare nemmeno questo, poiché non mi ritengo affatto un retore o uno stilista; nel corso della mia ormai lunga vita mi sono sempre curato di pensare correttamente e con chiarezza piuttosto che di scrivere bene e in modo brillante.

Altri ancora mi rinfacciano che le mie opere sono informi e composte senza badare alle regole per la stesura di un buon libro. La mia intenzione tuttavia non era tanto di scrivere un bel libro, semmai uno che si dovesse leggere soltanto davanti alle opere d'arte; uno scopo che, fra l'altro, ritengo di aver raggiunto.

A parte queste e altre mancanze, alcuni appassionati d'arte ritennero che nei miei lavori diversi temi che avrebbero meritato una discussione più dettagliata vi fossero soltanto accennati. Così non avrei però lasciato più nulla da pensare ai miei lettori, privandoli del piacere della collaborazione e della creazione; ciò che certo da parte di uno scrittore mi è sempre parsa una mancanza di buona educazione. E se davvero, come credono alcuni amici, mi spettò la rara fortuna di scoprire ed emendare molti errori grossolani dalla storia dell'arte italiana, allora debbo questo piccolo merito unicamente al fatto di non essere vincolato da nessun impiego pubblico, ciò che mi ha permesso di condurre i miei studi in modo libero e indipendente, e anche di esprimere le mie opinioni senza alcun riguardo. Godo di questo vantaggio inestimabile rispetto ai miei avversari a Berlino e Parigi che, non lo nego affatto, per talento intellettuale ed erudizione mi sono di gran lunga superiori. Poiché chi riveste una carica pubblica, come professore o come direttore di una galleria, crede che il suo ruolo prestigioso gli impedisca di mostrarsi ancora studente, ovvero discente; perciò egli vuole soltanto insegnare agli altri, ammaestrarli, e quindi non può ammettere pubblicamente i propri errori; mentre io, fortunato, alla mia tarda età sono ancora libero di apprendere e, come spero, mi sarà concesso di continuare a farlo fintanto che i miei occhi saranno aperti.

Devo qui menzionare anche l'amabile rimprovero che, recensendo il primo volume delle mie "Kunstkritische Studien", mi fu rivolto da un magnanimo critico d'arte inglese, ovvero di essere troppo polemico nei miei scritti. Mr. Claude Phlipps sostenne, e certo pienamente a ragione, che se io avessi lasciato perdere la polemica contro chi mi avversa, i miei lavori ne avrebbero soltanto tratto vantaggio. Dal suo punto di vista inglese, questo esimio studioso d'arte ha perfettamente ragione.

Anch'io odio con tutto l'animo questa polemica che produce solo cattivo sangue. Nondimeno, dovevo pur difendermi contro gli attacchi incessanti e le ingiurie maligne dei miei oppositori, ciò di cui ero debitore non soltanto a me stesso, ma anche ai miei sostenitori in Germania. Mi sarei difeso scrivendo articoli sui principali organi tedeschi della scienza dell'arte, se questi fossero stati a mia disposizione per discolparmi; soltanto che da molti anni quei giornali sono assolutamente interdetti a tutti gli avversari di alcune celebrità. Come da Berlino risuonò il richiamo della Triplice Alleanza per la difesa della pace mondiale, così a Berlino, il "centro della scienza dell'arte", si avvertì anche il bisogno di un'alleanza protettiva e difensiva per la salvaguardia della propria gloria e di un'esistenza indisturbata e pacifica. Ora, tenendo conto di questa situazione, spero che i miei pazienti lettori non me ne vorranno, se aggiungo qui alcune parole in mia difesa, in un contesto che esclude ogni incresciosa polemica.

Molti dei miei oppositori sistematici, e ne ho davvero troppi, specialmente a Berlino, insorsero sia contro la mancanza di scientificità della mia interpretazione della storia dell'arte, sia soprattutto contro il metodo sperimentale da me suggerito. Tuttavia, credo, nessuno di loro è ancora riuscito con le proprie obiezioni a dimostrare né l'inconsistenza della mia concezione della storia dell'arte italiana, né tanto meno l'inesattezza della maggior parte dei risultati raccolti con le mie ricerche. Limitarsi al rifiuto senza motivare il proprio disappunto rivela però soltanto un'invidia impotente. Con questo non voglio affatto mettere in dubbio che, nonostante il più grande impegno e un'esperienza trentennale, non mi sia anch'io reso colpevole di alcuni errori. Fra questi, i più grossolani, che perfino i miei oppositori avrebbero difficilmente potuto rimproverarmi se non fossi stato io stesso il primo in grado di riconoscerli, sono stati emendati, come ho detto, in questa seconda edizione. Nondimeno, nelle mie opere devono essere rimaste ancora molte imperfezioni, un compito che lascio ai futuri studiosi d'arte. In questa occasione mi permetto inoltre di osservare che nell'attribuzione delle opere d'arte si può incorrere in due tipi di errore. Come i dottori della Chiesa distinguono a ragione tra peccati veniali e mortali, credo che anche noi dobbiamo fare una distinzione simile fra le varie attribuzioni dei dipinti. Posso inoltre assicurare tranquillamente ai miei amici che gli errori che commisi dieci anni fa non dipesero dal metodo, ma, nella maggior

parte dei casi, dal fatto che lo trascurai nella valutazione di quei dipinti, oppure lo applicai male. Non voglio senz'altro sostenere che applicando il metodo correttamente si eviti qualsiasi errore, ciò che del resto non si verifica in alcuna scienza. Uno dei miei avversari più giovani, al quale il metodo sperimentale pare troppo materiale e indegno del suo spirito sublime, mi fa però notare che *ciascun conoscitore d'arte avrà il suo proprio metodo*. Molto bene, gli rispondo, lasciamo quindi che siano i risultati di questi diversi metodi a decidere della loro efficacia. Lo stesso avversario mi informa poi che gli studi di critica d'arte non sono ancora una scienza, bensì soltanto il mezzo per uno scopo più alto, ed egli crede perciò di dover esortare il ricercatore tedesco a “rimanere innanzitutto fedele ai principi del proprio intuito”. Domando ora a ciascun leale appassionato d'arte che senza preconetto sia stato costretto a sfogliare i miei scritti innocenti, se per caso in qualche passaggio io abbia spacciato le mie “Kunstkritische Studien” per una scienza. Credo, al contrario, di essermi opposto in ogni occasione propizia contro una simile pretesa, che da parte mia sarebbe solo ridicola, e di aver invece espresso, nella maniera più chiara e in ogni possibile modo, che il metodo sperimentale da me suggerito sia da considerarsi soltanto uno *strumento ausiliario* per un'attribuzione più sicura delle opere d'arte, dunque per la *connoisseurship*, e che perciò esso possa unicamente servire a costruire con il tempo una base più solida per la tanto attesa scienza dell'arte. Soltanto che, come dicono gli italiani: “*non v'ha peggior sordo di chi non vuol sentire*”.

Molto diversa è invece la predica, davvero meritata, che mi fecero altri due illustri direttori di musei tedeschi: ovvero di aver perfino voluto riscontrare le influenze dell'assai più giovane C. Dusart in un quadretto di Gerrit Lundens in Palazzo Borghese a Roma, come pure di aver scritto Brower invece che Brouwer, e ancora di aver detto che i ritratti di A. van Dyck sono di un'eleganza fredda e che Backhuysen è un po' monotono e noioso.

Per un appassionato d'arte così poco familiare con le scuole di pittura olandesi quale ammetto di essere, fu certo assai presuntuoso permettersi un giudizio perfino sull'arte olandese; posso perciò soltanto essere grato ai miei celebrati avversari tedeschi per avermi a buon diritto rimproverato. Questa lezione mi serve d'avvertimento affinché in futuro io non mi pronuncii più su soggetti che conosco soltanto superficialmente o non capisco affatto. Concludo quindi questa mia lunga

chiacchierata esprimendo il desiderio che i miei oppositori possano far proprio il rimprovero che, con competenza, mi è stato indirizzato da due dei più celebri studiosi d'arte tedeschi.

Gorlaw, dicembre 1890.

IVAN LERMOLIEFF.

[PROLOGO]

[Il professore Karl Woermann è stato nominato direttore della Galleria al posto del defunto Hübner. Se in breve tempo sia la collocazione, sia la classificazione dei singoli dipinti è stata radicalmente mutata, è a questo benemerito storico dell'arte, tanto stimato nella sua patria, che dobbiamo la nostra gratitudine. Il nuovo catalogo della Galleria di Dresda, che questi ha completamente rielaborato, può a parere mio sostenere il paragone con i più rinomati cataloghi dell'età moderna, sì, ne supera, direi, perfino la maggior parte là dove, nell'esposizione generale dei quadri, il direttore Woermann ha rinunciato all'ordine alfabetico adottando in vece sua una disposizione secondo principi logici e scientifici, ovvero in ordine storico e cronologico.](1)

[Mi pare altresì che egli abbia saputo risolvere, per quanto possibile, l'arduo compito di distribuire e collocare i dipinti in modo da compiacere tutti gli appassionati d'arte. I grandi quadri ecclesiastici, che questa collezione ha la fortuna di possedere in numero insolitamente elevato, sono stati esposti nelle sale con lucernario, mentre i piccoli dipinti da cavalletto hanno trovato quasi tutti una collocazione appropriata nei gabinetti, dove li si può ammirare in quella luce laterale a loro soltanto congeniale.](2)

[Un altro e assai più grande merito del direttore Woermann consiste a mio vedere, nel fatto che, diversamente da quanto avviene altrove, egli non si sia ritenuto così esperto e pratico di tutte le scuole artistiche del mondo al punto da rifiutare le opinioni di altri studiosi e appassionati d'arte. Anzi, l'interesse per la collezione affidatagli è stato in lui così vivo da non fargli lesinare né il tempo, né i costi e la fatica d'interminabili viaggi pur di indagare, se possibile, la verità fino in fondo. Perseguendo questo lodevole proposito, il signore Woermann ha sottoposto a nuovo esame non solo le collezioni d'arte tedesche e olandesi, bensì anche quelle italiane, nel costante desiderio di verificare con i propri occhi, valendosi di studi comparativi, la correttezza o l'inattendibilità di molte nuove attribuzioni proposte da altri storici e appassionati d'arte per i dipinti della Galleria affidata alla sua direzione. Con mia grande soddisfazione il direttore Woermann ha giudicato accettabili, quand'anche non in tutti i casi, buona parte delle nuove attribuzioni da me suggerite, pertanto non ha esitato a difenderle pubblicamente assumendosene così la responsabilità. In effetti,

soltanto un direttore di galleria dai nobili sentimenti, imparziale, e appassionato del proprio mestiere, è capace di trascurare tutti i meschini pregiudizi e gli scrupoli personali ed esprimere apertamente anche quelle convinzioni conquistate grazie a uno studio approfondito.]

[Delle circa cinquantasei nuove attribuzioni di dipinti da me proposte, se i miei conti sono giusti, il direttore Woermann ne ha confermate circa quarantasei; le restanti dieci sono state in parte respinte, in parte messe in quarantena giacché non ancora pronte per una valutazione.(3) Dopo un risultato per me tanto soddisfacente, si potrebbe supporre che la saggezza di Lermolieff debba essere superiore a quella degli altri studiosi d'arte, oppure che il suo metodo per esprimere un giudizio sulle opere d'arte sia migliore degli altri. Pensare, anche soltanto lontanamente, alla prima ipotesi sarebbe da parte mia ridicolo, e credo che avrei in ciò il sincero sostegno di tutti i rispettabili signori colleghi, e perfino dei miei avversari più accaniti. Giungiamo necessariamente alla conclusione che tutto il merito si debba perciò a quel metodo sperimentale a tanti ancora invisibile.](4)

[Questa confortante convinzione mi incoraggia a presentarmi, dopo un decennio, di fronte agli splendidi quadri della Galleria di Dresda con l'intento di studiarne alcuni per la seconda volta e così riconoscere pubblicamente gli errori commessi in queste stesse sale dieci anni fa; poiché il mio motto è e rimane: "Un giorno insegna agli altri".](5)

INTRODUZIONE

Questa magnifica, e nel suo genere unica, Galleria di dipinti, deve la sua esistenza, come noto, principalmente all'amore per l'arte di Augusto III e del suo eccentrico ministro, il conte di Brühl.(6) Il direttore Hübner, nella prefazione del suo catalogo, ce ne ha raccontato nella maniera più amena e seducente la graduale origine e lo sviluppo.(7)

Grazie all'acquisto di cento dei più bei dipinti scelti nella Galleria di Modena da alcuni esperti, e soprattutto grazie alla quasi contemporanea acquisizione di altri due famosi dipinti, la cosiddetta Madonna Sistina di Raffaello, proveniente da Piacenza,(8) e la Madonna di Holbein,(9) giunta da casa Dolfin a Venezia, la fama di questa collezione si diffuse in tutto il mondo, sicché essa fu presto considerata, e lo è ancora oggi, la più splendida Galleria di dipinti in Germania e, dopo quella del Louvre, anche la più preziosa del mondo.

Sarà utile a ogni appassionato d'arte osservare da vicino questa preziosa raccolta, guardarne in modo critico i singoli quadri e paragonarli poi, divisi in gruppi secondo le scuole, con quelli di altre collezioni. Soltanto in questo modo, mi pare, si potrà acquisire un giusto criterio per valutare e apprezzare questa Galleria. Qui ci limitiamo però ai soli maestri italiani.

La collezione di dipinti di Modena, dalla quale Augusto III fece scegliere cento quadri,^a si era costituita a poco a poco. La maggior parte di quelle pitture, per esempio quelle di Tiziano, di Paolo Veronese, del Dosso e del Garofalo, furono trasportate da Ferrara a Modena tra il 1598 e il 1599 per volontà del duca Cesare d'Este; in seguito, Francesco I, in parte con l'astuzia e in parte con la forza, fece trafugare i dipinti di maggior valore dalle chiese per le quali erano stati realizzati, come le quattro pale d'altare del Correggio,(11) e li fece portare nel Palazzo ducale; poiché nel secolo scorso l'esempio del re di Francia, Luigi XIV detto il Grande, aveva contagiato tutti i regnanti d'Europa. Tutti volevano possedere non solo una

^a Il contratto di vendita fu firmato a Ferrara il 17 settembre 1745. Si veda: *“Notizie di sei dipinti ad olio di Antonio Consetti Modenese, posseduti e descritti dal conte Giovanni Francesco Ferrari-Moreni.”* Modena, Soldani, 1858, p. 13. Si consulti a tal proposito anche Cav. A. Venturi: *“La Galleria Estense di Francesco I.”*(10)

“Versailles” ma anche un “Louvre”. Era perciò normale che la maggior parte dei quadri di cui allora si componeva la Galleria modenese appartenesse alle scuole pittoriche lombardo-veneta, e specialmente a quelle più prossime a Ferrara e Modena, cioè prima di tutte alla scuola ferrarese-bolognese, alla veneta e alla parmigiana. Iniziamo dunque i nostri studi critici con l’esame dei dipinti delle prime due appena menzionate, cioè della ferrarese e della veneta.

I FERRARESI

Fra tutti i popoli dell'antica Emilia, di quella regione racchiusa dal Po, dagli Appennini e dalla Marecchia, i ferraresi sono i più artisticamente dotati, e sono in ciò quasi sullo stesso livello dei veronesi, come molto giustamente hanno osservato Crowe e Cavalcaselle.⁽¹²⁾ Ma se, come già notato, nelle opere d'arte ancora oggi conservate ci è dato di ricostruire il carattere veronese dal principio del XIV sino alla fine del XVI secolo, questo purtroppo non vale per i capolavori più antichi della scuola ferrarese, sfortunatamente sottratti alle nostre osservazioni, poiché degli artisti della Ferrara del XIV secolo sono sopravvissuti soltanto i nomi.^a Pertanto ci vediamo costretti a tralasciare la fase "eroica" di questa scuola, ovvero i cosiddetti giotteschi, e iniziare il nostro studio con quell'epoca in cui il compito principale che l'arte aspirava a risolvere consisteva nel comprendere e rappresentare il *carattere*, o le particolarità dell'aspetto esteriore di uomini e cose, intesi come un riflesso della vita interiore e spirituale. Quest'epoca è rappresentata nella scuola pittorica di Ferrara soprattutto da *Cosimo Tura, Francesco del Cossa* [ed *Ercole de' Roberti*]. Questi tre maestri importanti e pieni di carattere occuparono nella loro patria lo stesso posto che hanno avuto Pier dei Franceschi o della Francesca e il suo allievo Luca Signorelli nella scuola umbra; Andrea del Castagno, Fra Filippo, Antonio del Pollaiuolo [e Sandro Botticelli] in quella fiorentina; Vivarini insieme ad altri in quella veneta; A. Mantegna, Carlo Crivelli, Dario [e Girolamo] da Treviso nella padovana, Liberale, [Domenico Morone e Bonsignori] nella veronese; e Vincenzo Foppa nella lombarda.

^a Non pare ci siano stati pittori ferraresi degni di nota all'inizio del XV secolo, altrimenti bizantini come il pittore Georgias da Costantinopoli difficilmente vi avrebbero trovato lavoro. (Si veda a tal proposito: L. Napoleone Cittadella, "Notizie relative a Ferrara", 1864, p. 562).⁽¹³⁾ Di questo artista Georgias, che sembra essersi formato a Venezia, la Galleria di Brera a Milano possiede un Evangelista Marco dipinto su fondo d'oro (Nr. 182).⁽¹⁴⁾ [Nella prima metà di quel secolo i lavori che troviamo alla corte di Ferrara erano assegnati quasi esclusivamente a pittori forestieri: *Pisanello, Jacopo Bellini*, un certo Andrea da Padova, un Angelo da Foligno, un Daniele Agresti, un Servadio da Verona e uno Jacopo da Soncino, detto Sagramoso, il quale operò a Ferrara tra il 1419 e il 1457. (Si veda "I pittori degli Estensi nel sec. XV", di Giuseppe Campori da Modena).⁽¹⁵⁾ Tutti questi pittori più o meno minori erano già morti, o comunque molto vecchi, quando intorno al 1455 Tura e Cossa iniziarono la loro carriera. Il quadro di Georgias deve essere certamente giunto a Milano da Ferrara.]

Quest'epoca artistica nell'Italia settentrionale è generalmente chiamata *mantegnesca* dagli storici dell'arte, e volentieri mantengo questa definizione, se con essa si intende soltanto sottolineare che Andrea Mantegna fu l'esponente più insigne di questo periodo dell'arte. Se invece con ciò si volesse dire che i rappresentanti di questa epoca nelle altre scuole artistiche della valle del Po abbiano imitato il Mantegna e ne siano stati influenzati, allora mi sento in dovere di protestare contro una concezione e un'interpretazione della storia dell'arte tanto superficiali e insulse.^a

^a I veronesi Francesco Carotto, Bonsignori e Giolfino, per esempio, sono presentati come *imitatori* del Mantegna. [Per quanto riguarda il *Carotto*, è certo vero che, come riferisce il Vasari, in gioventù, dopo anni di apprendistato presso il Liberale, egli trascorse qualche tempo nella vicina Mantova, sotto l'influenza del Mantegna, dove realizzò alcune opere che ne ricordano la maniera,] come dimostrano per esempio i suoi piccoli e brutti quadri di Madonne a Modena (n. 50) **(16)** e presso l'Istituto Städel a Francoforte (n. 145).**(17)** [Ora, se si confrontano questi due dipinti di Giovanni Carotto con quelli realizzati precedentemente, ovvero quando egli ancora lavorava sotto la direzione del maestro Liberale, per esempio con il dipinto di Madonna della galleria del Louvre, n. 198, lì erroneamente attribuito a Girolamo dai Libri,]**(18)** facilmente si riconosce che Carotto, sebbene avesse raffinato le proprie espressioni liberalesche sotto l'influenza del grande padovano, non abbandonò mai il suo carattere specificatamente veronese. [Ritornato nella sua città natale, Carotto scordò piuttosto in fretta lo stile del Mantegna e sviluppò sempre di più un carattere proprio, che fu e rimase assolutamente *veronese* fino alla morte del maestro.] Si esaminino inoltre le opere inscritte con il nome del *Bonsignori* prima del suo stabilirsi a Mantova (1490): credo che, sia nella Galleria comunale,**(19)** sia nelle chiese di San Bernardino **(20)** e [San Paolo] **(21)** a Verona, qualsiasi esperto che non sia stordito dalla teoria delle influenze possa riconoscere l'influsso di Aloise Vivarini e del Liberale, ma non certo quello speciale del Mantegna. Successivamente tuttavia, al momento del suo trasferimento a Mantova, il Bonsignori imparò molto dal suo illustre collega, [assumendone lo stile e avvicinandosi spesso così tanto al suo modello, specie in alcuni dei suoi ritratti, da indurre alcuni principianti della scienze dell'arte a rintracciarvi l'opera del padovano. Questo avviene per esempio per il ritratto di Vespasiano (?) Gonzaga, n. 161, nella Galleria comunale di Bergamo (lì erroneamente attribuito al Mantegna) **(*)** **(22)** – se ben ricordo, il disegno a gessetto nero per questo dipinto si trova nel deposito della collezione degli Uffizi **(23)** – e pure per il ritratto di un altro Gonzaga (Lodovico?) presso la Galleria Sciarra-Colonna a Roma, un quadro che per di più continua a recare un cartellino falso con il nome di Andrea Mantegna e la data 1504.] **(24)** – Anzi, perfino le opere di *Niccolò Giolfino*, l'amico personale del Mantegna, conservate nella chiesa di Santa Anastasia **(25)** e nella Galleria comunale di Verona,**(26)** non rivelano affatto l'influenza del potente padovano, ma dicono a chiunque le consideri da vicino: siamo opere di uno scolaro del *Liberale*. Al Mantegna si sono ascritti perfino quadri dei fiorentini Antonio Pollajuolo e Sandro Botticelli. Così per ignoranza opere della stessa epoca artistica vengono attribuite dai principianti sempre al suo più illustre rappresentante, qui al Mantegna, lì a Pietro

Si imparerà a comprendere correttamente la storia delle singole scuole artistiche, come già detto, solo quando le si esaminerà e studierà come un'entità vivente, al pari di un organismo che dal germe si sviluppa fino alla sua estinzione, cresce progressivamente e altrettanto progressivamente declina.^a Nella scuola pittorica di Venezia, la quale ebbe la fortuna di non essere fuorviata da circostanze esterne nel suo sviluppo, si può vedere nella maniera più completa l'intera parabola descritta dall'arte nel suo corso, dai cosiddetti Bizantini fino a Tiepolo e Pietro Longhi.^b

Perugino, [altrove ancora a Leonardo. E per presentare in conclusione ancora un altro esempio di simili scambi, la rappresentazione allegorica dell'“Abbondanza”, una debole opera della bottega di Sandro Botticelli attualmente in possesso del duca d'Aumale, non fu forse da Pietro Selvatico attribuita al Mantegna? (Vasari, V, 193) Selvatico chiama questa figura “una stagione” e sostiene addirittura che quel quadro fosse rappresentativo della “più bella maniera” del padovano.(27) Lo stesso critico, a suo tempo acclamato in Italia, scambiò anche l'“Annunciazione” di Francesco del Cossa in questa Galleria per un'opera del Mantegna poiché il dipinto recava un cartellino falso con il nome del Mantegna.(28-a) La stessa cosa accadde ancora anche a un altro dipinto del Cossa conservato presso l'Istituto Städel a Francoforte che, in virtù del suo cartellino contraffatto, è presentato al pubblico come opera del Mantegna.(29) Tutto ciò dimostra che si rende veramente necessario un radicale processo di raggustamento della storia dell'arte italiana se si vuole che questa si fondi su una solida base.]

^a Una scuola può certamente imparare e appropriarsi dei mezzi tecnici da altre scuole, ma il concetto e il sentimento sono qualcosa di vivo e del tutto interiore, come la lingua, la quale è sempre dell'individuo e perciò della nazionalità, della razza. Antonello da Messina imparò il modo di dipingere di van Eyck da un fiammingo, tuttavia è rimasto un italiano nelle sue rappresentazioni; Dürer fu a lungo a Venezia, malgrado ciò in ogni sua pennellata traspare l'artista tedesco. Va da sé che volentieri ammetto l'influenza esterna di un qualche toscano su un qualche lombardo, di un lombardo su un veneto e viceversa. Sarebbe ridicolo voler negare che gli italiani non abbiano influenzato alcuni fiamminghi o tedeschi, o che i grandi rappresentanti dell'arte nordica, come van Eyck e Dürer, non siano stati scimmiettati da molti italiani. Ma ciò non dimostra ancora che la *scuola d'arte come tale* sia stata frastornata nel suo proprio sviluppo o abbia in qualche modo subito influenze, come ancora oggi affermano alcuni storici dell'arte.

^b Se non mi stanco di porre l'accento sull'importanza di questa opinione è soltanto perché vorrei tenere lontani i giovani studiosi d'arte, che sono inclini ad affidarsi alla mia guida, dalla falsa via sulla quale sino ai giorni nostri si è mossa la storia dell'arte dal tempo del Vasari, specialmente per causa sua, un fatto che ha ostacolato il vero progresso e il buon esito dello studio dell'arte.

Al contrario, la scuola pittorica di Ferrara è accessibile al nostro studio solo dalla seconda metà del XV secolo, quando essa ci appare fiorente e tanto ricca quanto peculiare.^a

Da una parte i ferraresi erano variamente influenzati dalla dotta scuola fondata dallo Squarcione nella vicina Padova verso il 1430; dall'altra, più tardi, anche il lungo soggiorno a Ferrara e la sfera d'azione del grande maestro della prospettiva Piero della Francesca o dei Franceschi da Borgo San Sepolcro, finì con il dare un forte impulso agli artisti di Ferrara affinché procedessero a loro volta secondo quell'orientamento colto e severo. Non c'è dubbio che Roger van der Weyden ricevette commissioni dalla casa d'Este (verso il 1451), ma la conclusione che ne traggono Crowe e Cavalcaselle (I, 514), ovvero che Roger abbia influenzato Galasso Galassi (?), Tura e Cossa, mi persuade tanto poco quanto la loro opinione che Lorenzo Costa ed Ercole Grandi il giovane siano stati influenzati dai perugini.^b

Purtroppo si è soliti considerare l'esercizio dell'arte come qualcosa di accidentale, esteriore, del tutto indipendente dal carattere peculiare del popolo presso il quale viene esercitata, e si trascurano le leggi organiche secondo le quali la vita dell'arte si

^a Nella Galleria comunale di Ferrara si espone come opera della prima metà del XV secolo un quadro dipinto su legno iscritto con le iniziali G.G. (n. 54) raffigurante la "Trinità".(30) Se quest'opera grezza appartiene davvero a *Galasso Galassi*, allora devono essere esistiti almeno *due* pittori ferraresi con questo nome, ovvero quello appena citato, che secondo il Vasari avrebbe dipinto intorno al 1404 anche nella chiesa di Mezzaratta presso Bologna, e un più giovane Galasso Galassi, che, come sempre lo stesso Vasari riferisce, sarebbe nato verso il 1438, e dal quale dovrebbero derivare i due Santi Pietro e Giovanni Battista dipinti su legno in una delle chiese ipogee di Santo Stefano a Bologna. Su uno di quei due quadri si notano parimenti due G.(31) Anche la Santa Apollonia nella Pinacoteca bolognese, attribuita a Marco Zoppo, come suppongono anche Crowe e Cavalvaselle (I, 349, 4), sarebbe forse stata dipinta da quest'ultimo pittore.(32) Debbo qui ricordare anche un altro pittore ferrarese di quest'epoca, precisamente il nonno di Timoteo Viti, *Antonio Alberti* da Ferrara, che a lungo si trattenne a Urbino, dipingendovi, tra le altre cose, nel 1439 un polittico per la chiesa di San Bernardino (ora nella collezione dell'Accademia di belle arti di Urbino).(33) Questo Antonio, che il Vasari senza alcuna ragione vuole allievo del suo Agnolo Gaddi, non è del tutto privo di carattere e approssimativamente occupa un posto tra i veneziani Jacomello de Flor e Antonio Vivarini.

^b [Questa sciocca teoria delle influenze non è a mio vedere altro che una erudita fandonia. Dove hanno visto i signori Crowe e Cavalcaselle opere *autentiche* di *Galasso Galassi il giovane* per potervi ravvisare l'influenza di Roger van der Weyden?! Cerchiamo innanzitutto di essere sinceri!]

sviluppa e si trasforma in un organismo che si muove entro determinati confini. E così gli storici dell'arte scorgono qui influenze fiamminghe, là fiorentine o ombre in scuole d'arte che, se le si studia più approfonditamente, dimostrano con evidenza di aver sempre conservato il loro peculiare carattere locale.

Riconosco senz'altro che durante il loro lungo soggiorno in Italia gli olandesi iniziarono non solo Antonello da Messina, ma anche molti altri italiani alla maniera pittorica della scuola di van Eyck, e lo stesso avvenne, come è noto, anche in Germania. Non v'è alcun dubbio che alcuni pittori italiani copiarono o si studiarono di imitare quadri di van Eyck, van der Goes e Memling, allora molto apprezzati e perciò anche ricercati dagli appassionati d'arte italiani; ma che questi fatti consentano di affermare che i fiamminghi hanno insegnato agli italiani il *Naturalismo* o il *Realismo*, come sosteneva a suo tempo il barone von Ruhmor, mi pare fuorviante e del tutto falso. *Fu certo l'evoluzione dell'arte che condusse allo studio della natura tanto nei Paesi Bassi, quanto in Germania e in Italia.*^a

I miei giovani amici mi vorranno gentilmente perdonare questo sfogo. Torniamo ora ai nostri ferraresi. – I pittori più importanti della seconda metà del XV secolo furono quindi: il duro, nodoso e angoloso, ma spesso anche grandioso *Cosimo Tura*, detto *Cosmè*^b [(morto nel 1496)]; il severo, talvolta un po' scontroso *Francesco del Cossa*, spiritualmente affine al Tura sebbene mai tanto grottesco; *Ercole de' Roberti*, del quale solo poche opere ci sono pervenute; *Ercole Grandi di Giulio Cesare*; *Francesco Bianchi*, a Modena detto *Frarrè*; [*Coltellini*]; *Domenico Panetti* e *Lorenzo Costa*.

^a [Nella vita del pittore Paolo Uccello (III, 92) Vasari racconta: “ma fu bene assai che Paolo con l'ordine della prospettiva gli andò diminuendo e ritraendo (cioè i paesi) come stanno quivi appunto, facendovi tutto quel che vedeva, cioè campi arati, fossati, ed altre minuzie della natura” ecc, e nella vita di Alessio Baldovinetti (IV, 104): “e di tutte le minuzie, che la madre natura sa fare, si sforzò d'essere imitatore. Dilettossi moltissimo di far paesi, ritraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto.”]

^b [Nel 1458 Tura fu nominato pittore di corte dal duca Borso e ricevette l'incarico di completare le pitture murali iniziate da Angelo da Siena nella sala della residenza estiva di Belfiore. Da un documento pubblicato dal cavaliere Alfredo Venturi risulta che nel 1490 Tura fosse povero e di salute cagionevole, e che per di più avesse debitori inadempienti.](34)

Questa comunità ferrarese di pittori si divise poi in due rami principali, dei quali quello con Tura, Panetti [e Coltellini] rimase a Ferrara, l'altro con Francesco del Cossa, [Ercole de' Roberti] e Lorenzo Costa fu attratto dai Bentivogli a Bologna, città nella quale essi operarono per la maggior parte della loro vita. Francesco Bianchi deve essersi stabilito a Modena tra il 1480 e il 1490; Francesco del Cossa giunse già nel 1470 a Bologna, e Lorenzo Costa intorno al 1483.^a

[I resoconti del Vasari su questi antichi pittori ferraresi e sulle loro opere sono assai confusi, e hanno così generato un grande scompiglio in quel settore della storia dell'arte italiana che se ne occupa. Poiché l'Aretino scambia talora Francesco del Cossa con Lorenzo Costa, talaltra Ercole de' Roberti con Ercole di Giulio Cesare, e ancora il primo con il Cossa, non ci stupirà che anche qui l'intero stuolo degli storici dell'arte successivi, sia italiani sia stranieri, abbia di nuovo ciecamente seguito il Vasari.^b]

Di questi antichi maestri ferraresi sono ora rappresentati nella Galleria di Dresda: *Francesco del Cossa* ed *Ercole de' Roberti*. Più numerosi sono invece in queste sale i

^a [Già nel 1456 Francesco del Cossa è citato quale pittore di opere che egli realizzò insieme al padre per il Duomo di Ferrara (Cittadella, op. cit., 78). Il 25 marzo 1470, quando ebbe ultimato i tre dipinti principali nella sala di Schifanoia, scrisse al Borso, suo signore, la lettera che A. Venturi pubblica, e dalla quale emerge come egli, "che certo crede[va] di essersi già fatto un nome come pittore", ritenesse offesa la sua autostima perché giudicato alla stregua degli altri artisti impegnati nella sala;(35) nel 1472 vi dipinse la "Madonna del Baracano", ormai purtroppo completamente rovinata.](36) Questo nobile maestro [e il suo collaboratore *Ercole Roberti*] possono perciò ritenersi i fondatori dell'antica scuola pittorica bolognese, al contrario di quanto sostengono gli scrittori locali, che presentano il loro debole *Marco Zoppo*, scolaro dello Squarcione, come dipendente da Lippo Dalmasii e maestro di Francesco Francia. Che cosa potesse permettersi l'arte pittorica bolognese nella prima metà del XV secolo si riconosce dai pochi affreschi e dipinti di *Lippo Dalmasii* a Bologna [(anche la National Gallery di Londra possiede un quadro di Madonna firmato con il nome di questo Lippo Dalmasii)],(37) come pure dall'ancona di *Jacopo de Avanzi* (firmata con il nome) nella Galleria Colonna ai Santi Apostoli a Roma.(38)

^b [Così, per esempio, i commentatori fiorentini del Vasari (IV, nota 1) scambiarono quell'"Ercole Ferrariensis Pictor", che nel 1483 fu padrino al battesimo del figlioletto di Bartolommeo Garganelli, con Ercole Grandi di Giulio Cesare, sebbene sia chiaro che qui ci si potesse riferire soltanto a quell'Ercole da Ferrara che dopo la morte del Cossa diresse la realizzazione delle pitture murali nella cappella Garganelli, e cioè *Ercole de' Roberti*.]

ferraresi della prima metà del XVI secolo, il Dosso, il Garofalo, il Mazzolino e Girolamo da Carpi.

FRANCESCO DEL COSSA

[Il catalogo del defunto Hübner assegnava dubitativamente] il quadro con l'“Annunciazione” (n. 43)(39) ad Antonio del Pollajuolo, notando a margine che più probabilmente esso apparteneva all'antica scuola fiorentina, – [ulteriore testimonianza del fatto che perfino per il direttore di una galleria non sia sempre facile, di fronte all'opera di un grande maestro ricco di carattere, distinguere anche soltanto tra scuole locali con il semplice ausilio dell'intuizione.] Crowe e Cavalcaselle (II, 527) riconobbero invece giustamente in questo dipinto la mano di un ferrarese, senza però stabilire se ascriverlo a *Baldassarre Estense*^a o piuttosto a Ercole Grandi di Giulio Cesare. Il carattere del volto di Maria è lo stesso che troviamo nella Pinacoteca bolognese sul dipinto del 1474 iscritto con il nome di Francesco del Cossa,(42) soltanto che là vi è più perfettamente impresso. Parimenti, le ampie pieghe ondegianti sul manto della Vergine sono le medesime che scorgiamo nel quadro menzionato poc'anzi; il viso dell'angelo ha l'incarnato molto bruno, simile a quello del donatore sul quadro del 1474 a Bologna; la forma della

^a Per quanto ne sappia, di questo pittore poco conosciuto o, se si preferisce, di questo dilettante (fu capitano d'esercito e, come si racconta, figlio illegittimo di un principe della casa d'Este) non esistono al momento che alcuni ritratti di profilo, dei quali uno fu trasferito a Londra dalla Galleria Costabili di Ferrara,(40) un altro, molto danneggiato, fu acquistato qualche anno fa nella stessa collezione dall'antiquario commendatore Michelangelo Guggenheim a Venezia.(41) Entrambi i quadri erano iscritti con il nome del maestro. [Nel 1472 il duca Borso incaricò Baldassarre di ritoccare i tre dipinti murali del Cossa, ovvero di abbellirli, poiché Baldassarre fu principalmente un ritrattista (“*et per acconzare 36 teste de Schifanoio de duca Borso et parte de' busti et per altre teste, de comission del duca Borso – ducati 36*”). Pare che Baldassarre sia nato all'inizio degli anni Quaranta del XV secolo e si sia formato come pittore a Ferrara. Nel 1462 lo incontriamo a Pavia, la città natale di sua moglie, ai servizi di Galeazzo Maria Sforza, che lo apprezzava e su commissione del quale egli realizzò le pitture nel castello di Pavia. Alla fine del 1469, con una raccomandazione del suo mecenate lombardo, ritornò a Ferrara dove subito trovò occupazione presso il duca Borso. Sebbene, come Cosimo Tura, fosse considerato un pittore ufficiale, egli visse in condizioni molto povere, sostenuto dalla magra pensione corrispostagli dal duca. Nel 1502 dipinse su commissione del duca Ercole una grande pala d'altare, ora perduta.]

mano con le dita larghe, e anche le pieghe fitte e ondulate lungo il lembo inferiore della veste di Maria, ricordano ugualmente il dipinto della Pinacoteca bolognese. Tutto ciò mi indusse a considerare questo notevolissimo dipinto quale opera giovanile di Francesco del Cossa^a – un maestro del quale neppure Crowe e Cavalcaselle sembrano essersi fatti un'idea assai chiara poiché, rifacendosi ai “ciceroni” di Bologna, attribuiscono per esempio a Lorenzo Costa anche il grande “San Gerolamo” sull'altare della Cappella Castelli in San Petronio (II, 542), sebbene quella figura grandiosa, come mi sembra, mostri con evidenza l'impronta di Francesco del Cossa.(44) (*)^b Purtroppo il prezioso quadro è coperto da una raffazzonatura moderna.

Un altro lavoro molto caratteristico di questo ferrarese, così poco considerato eppure così illustre, si trova nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. Si tratta della vetrata con il San Giovanni a Patmos, inscritta



(47)

[Anche l'altra vetrata più piccola con la Madonna e due bambini, accanto allo stemma del committente, non appartiene affatto al *Costa*, bensì al *Cossa*.](48, a-b) Nella stessa chiesa (cappella [6], a sinistra) si vede inoltre un quadro di Madonna con

^a Braun a Dornach ci diede un'eccellente fotografia di questo quadro (n. 21) il cui studio io consiglio a tutti gli appassionati d'arte.(43) Anche questa mia attribuzione fu a lungo contestata. Poiché però la sua correttezza venne in seguito confermata dal direttore Woermann, credo che essa possa ora essere considerata a ragione come certa. Il maestro dovette dipingere questo quadro, n. 43, intorno al 1471 per la chiesa dell'Osservanza a Bologna.

^b [Anche il direttore W. von Bode (II, 621) (45) attribuisce il San Girolamo di San Petronio a Lorenzo Costa. Egli assegna inoltre a questo maestro anche i dipinti della Cappella Marsili nella stessa chiesa, ovvero il “Martirio di San Sebastiano”, l’“Annunciazione” e le dodici figure degli apostoli.(46, a-c) Mi è davvero inspiegabile come un erudito d'arte della fama del signor direttore Wilhelm von Bode possa pretendere di ricondurre alla stessa mano questi dipinti così diversi l'uno dall'altro! È mia convinzione che il “Martirio di San Sebastiano” appartenga a un ferrarese a noi ignoto; l’“Annunciazione” mi sembra il lavoro di un collaboratore di Francesco Francia realizzato sul cartone del maestro, e le dodici figure degli apostoli mi ricordano Francesco Cossa sia nelle fisionomie dei volti sia nelle forme e, dopo la morte di questo maestro, devono essere state eseguite parimenti da uno dei suoi assistenti o allievi su modello dei suoi disegni o cartoni.]

due angeli, molto ridipinto, che forse un tempo fu opera del Cossa, [o almeno venne eseguito a partire da un suo disegno.](49)

[Dalle lettere pubblicate dal Venturi che il Cossa scrisse nel 1470 al duca Borso, risulta chiaro che all'inizio di quell'anno il Cossa aveva già terminato i tre dipinti principali alle pareti dell'Anticamera nella grande sala di Schifanoia.^a Il viso del Borso, e forse anche alcune figure principali in quelle pitture murali, furono tuttavia ritoccati, come già osservato, da Baldassarre Estense su ordine del principe, pertanto nella loro "fattura" si vede soltanto con difficoltà la mano del pittore originale. Ciò che in quei dipinti consente chiaramente di riconoscere il maestro Cossa è, mi pare, il fondo paesaggistico. Si tratta dello stesso paesaggio caratteristico che scorgiamo nel dipinto con la Madonna del Barcano (51) e nei quadretti della predella con i *Miracoli* di San Giacinto nella Galleria vaticana.(52) Ora, se nella Pinacoteca vaticana quest'ultimo quadretto fu battezzato un Benozzo Gozzoli, così in quella di Ferrara due piccoli tondi di Cosimo Tura recano il nome di Francesco del Cossa.](53) Se non mi sbaglio troppo, anche la collezione dell'Istituto Städelsches Kunstinstitut a Francoforte in Germania possiede un quadro del Cossa (n. 13), sebbene in pessimo stato. Vi è raffigurato l'apostolo Marco. Il cartellino [con il nome del Mantegna] è evidentemente una contraffazione.(*)(54) [Molti anni fa, nella collezione del signore von Kestner a Hannover, vidi le figure dipinte su tela di un donatore e della sua consorte, entrambi inginocchiati con le mani giunte; quei quadri un poco danneggiati erano considerati, a mio avviso ingiustamente, opere del Cossa.](55)

[Tra le molte opere eccellenti dell'arte italiana che la National Gallery di Londra ha la fortuna di possedere, si trova anche una tavoletta del nostro Francesco del Cossa. Vi è raffigurato il San Domenico o, come altri anche sostengono, il San Vincentius Ferrer;(56) il quadro costituiva il pannello centrale di un trittico^b che, secondo il dottor Gustavo Frizzoni, doveva un tempo aver decorato un altare della chiesa di San Petronio a Bologna, e che il Vasari attribuì a Lorenzo Costa (IV, 248).]

^a [Il merito di aver riconosciuto per primo in quei dipinti la mano di Francesco Cossa si deve a Fritz von Hark, giovane e promettente studioso dell'arte di Dresda.](50)

^b [I due pannelli laterali si trovano nella casa della signora Barbi-Cinti a Ferrara.](57, a-b)

[Francesco del Cossa deve essere certamente nato intorno agli anni Trenta del XV secolo; verso 1481 era già morto. Disegni autentici di questo maestro non mi sono finora pervenuti.]

Muoviamo ora verso il suo più giovane conterraneo e collaboratore a Bologna, mi riferisco a Ercole de' Roberti.

ERCOLE DE' ROBERTI (58)

Questo artista, come riferisce Napoleone Cittadella (*“Notizie relative a Ferrara”*, p. 583),(59) era figlio di un pittore Antonio che nel 1479 era già stato dichiarato morto e, a mio avviso, nacque a Ferrara verso la metà degli anni Quaranta del XV secolo^a (60); [nel 1496, egli non era già più in vita. Da una lettera di Ercole de' Roberti, ugualmente pubblicata dal cavaliere A. Venturi (del 19 marzo 1491),(61) risulta che egli avesse dei figli, visse in povere condizioni e già allora si trovasse da alcuni anni al servizio del duca Ercole. Sembra infatti che nel 1486 Ercole de' Roberti avesse già lasciato Bologna per trasferirsi a Ferrara. Da quella lettera al suo signore parla un carattere nobile ed equilibrato, e, come sappiamo, alla corte di Ferrara Ercole era trattato dal principe Alfonso e dall'abile sorella Isabella più come un amico che come un suddito.^b Nel 1490, il Roberti accompagnò da Ferrara a Mantova la principessa Isabella, da poco sposata, alla cui corte egli rivestì per un certo tempo il ruolo di guardarobiere, come più tardi Velasquez alla corte di Filippo IV.]

Di questo artista estremamente vigoroso non possediamo alcuna opera riconosciuta. Due quadretti preziosi, il n. 45 e 46 di questa Galleria di Dresda,(63 a-b) giunsero dalla sagrestia della chiesa di San Giovanni in Monte, a Bologna, fino a Dresda con il nome di Ercole Grandi.^c Poiché, [come s'è appena visto,] nella stessa

^a [Il signore cavaliere A.Venturi, al contrario, non lo fa nascere prima degli anni Cinquanta.]

^b [A tal proposito si veda l'interessante saggio che lo stimato cavaliere A. Venturi pubblicò sul fascicolo VIII dell' *“Archivio storico dell'arte”* nel 1889.](62)

^c Vasari nota che i tre quadretti dipinti da Ercole Grandi costituivano la base o predella della pala per l'altare maggiore di quella chiesa. Se così fosse, sarebbe impossibile che, come vogliono certi scrittori contemporanei, egli intendesse con ciò il grande quadro di Lorenzo Costa (attualmente

chiesa troviamo due opere di Francesco del Cossa e due di Lorenzo Costa, possiamo ritenere che nell'ultima metà del XV secolo la sua decorazione pittorica sia stata quasi esclusivamente affidata a ferraresi residenti a Bologna.^a Se ora osserviamo le figure interessanti, così caratteristiche e vivaci, sui due dipinti che ci stanno innanzi (n. 45 e 46), riconosceremo senz'altro, mi pare, non soltanto l'influenza di Andrea Mantegna, ma ancora più quella dei Bellini, [di Jacopo come di Giovanni (verso il 1460),] sull'evoluzione artistica del giovane Ercole de' Roberti.^b Questo pittore, [che il Vasari scambia continuamente con Ercole Grandi di Giulio Cesare,] è un maestro troppo interessante perché in questa occasione io non confidi ai miei amici quel poco che so di lui, o meglio, che mi illudo di sapere.

esposto nel coro della chiesa),(64) poiché questo dipinto non può essere stato eseguito che nel primo decennio del XVI secolo, mentre i due quadretti della predella nella Galleria di Dresda sono probabilmente di circa trent'anni più vecchi. Dice Lami nella sua "Graticola" del 1560: "*E sopra l'altar maggiore sono dipinte due istorie fate a olio (?) de ma (mano) d'ercole da Frara (Ferrara), l'una è quando Cristo fù condotto alla croce tra i due ladroni, l'altra quando Cristo fù tradito da Juda. E nel mezzo la Madonna con Cristo morto in braccio.*"(65) – Ora, nel 1749 il canonico Luigi Crespi vendette a Dresda due predelle con lo stesso soggetto.(66) È dunque più che probabile che i due quadretti di Dresda siano le due predelle vedute dal Lami nel 1560. Il quadro centrale, la "Pietà", deve trovarsi alla Royal Institution di Liverpool.(67)

^a [Già nel 1455 lavorava in una cappella di questa chiesa il pittore ferrarese Galasso de Matheo Caligaro (Schuster), che fu menzionato come Galassus juvenis ingegnusus nella "*Cronaca di Giovanni Borselli*" nel "*Rerum Italicarum Scriptores*" (V. XXIII).](68)

^b Rinvio chi se ne volesse convincere al quadretto del Museo Correr a Venezia: Cristo sulla croce compianto da Maria e Giovanni (attribuito al Mantegna ma assegnato a Ercole de' Roberti dai signori Crowe e Cavalcaselle [I, 534]), un quadretto che a me pare opera certa del Giambellino (1450-60).(69) [Si osservi allo stesso modo il taccuino da disegno di Jacopo Bellini al British Museum, così come quello al Louvre, e si paragoni l'opera giovanile di Giovanni Bellini, il Cristo sul monte Oliveto, n. 726, nella National Gallery di Londra,(70) con questa predella di Ercole de' Roberti. In entrambe i dipinti il Cristo orante è tratto da un disegno di Jacopo Bellini.(71) Analogamente, sia le figure del "Battista" di Ercole de' Roberti al Museo di Berlino,(72) sia dell' "Ecce homo" del Giambellino alla National Gallery,(73) con il loro busto troppo allungato testimoniano l'influenza sia di Jacopo Bellini che del figlio Giovanni, e, più o meno direttamente, anche di Ercole de' Roberti. Il suo conterraneo Cosimo Tura deve tuttavia essere considerato come il suo vero maestro. Al contrario, Pietro Lami da Bologna nella sua "*Graticola di Bologna*" ci presenta Ercole de' Roberti quale allievo di Francesco del Cossa; avesse detto collaboratore o assistente, si sarebbe certo maggiormente avvicinato alla verità.](74)

Il principe Mario Chigi a Roma possiede un quadretto sul quale è raffigurato Melchisedec che benedice Abramo.(75) Questo dipinto ricorda il nostro Ercole Roberti; sul verso della tavoletta reca perfino il nome Ercole de Ferrara, scritto in caratteri antichi. [Il quadretto, tuttavia, è purtroppo in un pessimo stato di conservazione, così pessimo che non oso decidere se si tratti di un lavoro originale. Dovesse anche rivelarsi un'antica copia, essa sarebbe in ogni caso di Ercole de' Roberti. Tra le opere del periodo giovanile del nostro maestro annovero anche la piccola tavola con il "Battista" del Museo di Berlino.(76) Questo quadretto, n. 112c, fu un tempo in possesso della famiglia Dondi-Orologio di Padova e, quando lo vidi allora, mi sembrò essere di mano di Cosimo Tura. In occasione della mia ultima visita a Berlino doveti però subito riconoscere che si trattava semmai del lavoro di Ercole de' Roberti, e che quindi Crowe e Cavalcaselle avessero avuto pienamente ragione attribuendolo a Stefano da Ferrara, ossia al maestro del grande dipinto che, nella Pinacoteca di Brera, recava questo nome.(77) Difatti, come dimostrò il cavaliere A. Venturi, nelle antiche "guide" di Ravenna, come pure nel libro del Baruffaldi, anche il dipinto di Brera era menzionato quale opera di Ercole de' Roberti: un fatto che a un'osservazione ravvicinata del quadro si rivela ora assai corretto. Lo sfondo paesaggistico sul dipinto di Brera corrisponde poi perfettamente al paesaggio sul quadretto di Berlino.]

[I due piccoli quadri di questa Galleria costituivano insieme alla "Pietà" di Liverpool (78) una cosiddetta predella, ossia l'alzata di una pala d'altare, e quindi non mi sembra troppo azzardata l'ipotesi che quella pala d'altare, di cui la predella di Ercole de' Roberti formava la base, dovesse essere stata opera di Francesco del Cossa. Pare che un nobiluomo di Bologna, tale Domenico Garganelli, diede al Cossa il compito di affrescare la cappella della sua famiglia nel Duomo di Bologna (San Pietro), e che Cossa vi si mise al lavoro verso il 1480 con la collaborazione di Ercole de' Roberti (?).(79) Il soffitto, sul quale Francesco del Cossa aveva dipinto i quattro Evangelisti, i quattro Padri della Chiesa e Profeti, era appena stato terminato quando il maestro improvvisamente morì.^a Il compimento dell'opera appena iniziata dal Cossa fu affidato a Ercole de' Roberti, e questi lo fece in maniera tale da destare

^a [Si veda P. Lami: "Graticola di Bologna", e Vasari, IV, 248: "Dopo la morte del quale (cioè del Cossa) fù messo Ercole da Domenico Garganelli a finire la cappella."]

l'entusiasmo dell'Aretino, e muovere il committente a ricompensare il pittore con un ricco dono, oltre al prezzo stabilito, in segno del suo completo soddisfacimento.^a Tra le opere che Ercole de' Roberti probabilmente realizzò durante gli ultimi anni trascorsi a Ferrara, annovero anche la grande *pala d'altare* per una chiesa presso Ravenna (ora esposta nella Pinacoteca di Brera);](82) il “*Compianto sul Cristo morto*”, allora di proprietà del conte Zeloni a Roma,(83) [attualmente, nella stessa città, dal signore Blumenstihl (molto sfigurato dai ritocchi e per giunta provvisto di un cartellino falso)^b (*);]la “*Morte eroica di Lucrezia*”, uno spiacevole e debole quadretto conservato nella Galleria di Modena;(85) i “*Figli di Israele mentre raccolgono la manna*”, nell'inglese National Gallery, n. 1217,(86) di cui la Galleria di Dresda possiede una copia mediocre al numero 47.(87) Crowe e Cavalcaselle vorrebbero ascrivere questa copia a Ercole Grandi di Giulio Cesare, ma certamente a torto.^c [In questo loro giudizio essi hanno seguito quello di Luigi Crespi da Bologna (S. Bottari, “*Lett. Pittoriche*”, IV, 368, ed. Milano, 1822).(88) Anche la collezione Cook a Richmond possiede un quadretto di Ercole de' Roberti; esso raffigura una donna che conduce per mano due bambini nel tentativo di salvarli da un incendio.(89) Tra le opere più tarde di Ercole de' Roberti possiamo certamente annoverare il “*Concerto*” posseduto dal signor Salting a Londra,](90) e forse pure l'eccellente dipinto con il “*Giovanni evangelista*” nella collezione Morelli a Milano.(91)

^a [Nel 1605, in occasione della ristrutturazione di questa chiesa (San Pietro), alcune di quelle pitture murali descritte con tanto entusiasmo dal Vasari furono staccate dal muro e collocate a Palazzo Tanari.(80) Nel 1820, ne furono ceduti alcuni frammenti all'Accademia di Belle Arti di Bologna dove poi, completamente trascurati, andarono in rovina. Un'antica copia di uno di questi frammenti (“la Crocifissione”) si trovava in Inghilterra dove fu recentemente acquistata dal dottore J. P. Richter.(81) Si tratta del solo resto che ci rimane di quella grandiosa opera alla quale Ercole Roberti aveva lavorato per molti anni.]

^b [Il cavaliere Santini a Ferrara possiede nella grande pala d'altare raffigurante la “Deposizione dalla croce”, proveniente dalla chiesa dei certosini di Ferrara, un dipinto iniziato da Ercole de' Roberti e portato a termine da un altro pittore più tardo.(84) Il San Giovanni e la Maddalena somigliano agli stessi santi che vediamo raffigurati sulla tavola del signor Blumenstihl.]

^c [Il giudizio del direttore Woermann si accorda con il mio anche riguardo questa copia. Il signor dottore Bode ritiene che questo Ercole di Giulio Cesare fosse il figlio di Ercole de' Roberti. Se invece di figlio avesse detto allievo o anche figlioccio, mi sentirei allora di approvare il suo parere.]

Quest'ultimo, la cui attribuzione a Ercole de' Roberti è da molti contestata, è ritenuto opera autografa di Ercole de' Roberti anche dal cavaliere A. Venturi, e ciò con mia non poca soddisfazione. Infine, vorrei menzionare ancora un dipinto che, esposto al n. 393 della Galleria del Louvre, è stranamente attribuito alla scuola di Luca Signorelli.(92) Benché per via dello spazio espositivo molto rialzato che è stato assegnato a questa tavola, l'occhio dell'osservatore abbia qualche difficoltà nell'esaminarla, credo in ogni caso di non commettere un errore restituendo questo interessante dipinto alla scuola *ferrarese*. Anzi, per fare un ulteriore passo avanti nella sua attribuzione, mi pare che da quelle figure parli lo spirito di Ercole de' Roberti. Su quei frammenti vediamo raffigurati quattro uomini eretti, nella corte di un palazzo. La base delle colonne è decorata con scene di battaglie cavalleresche in chiaroscuro. Il quadro appare molto ridipinto; inoltre, come dicevo, è appeso troppo in alto per poter essere giudicato con certezza; ogni volta che lo vidi mi diede però l'impressione che si trattasse non solo dell'opera di un ferrarese, bensì di un maestro della maniera di un Cossa o di un Ercole de' Roberti. Da ciò emerge come questo importante maestro ferrarese non sia finora ancora noto a sufficienza. Sarebbe pertanto un eccellente compito per un giovane studioso d'arte dedicarsi a questo interessante e drammatico artista, accostarlo al gruppo dei suoi contemporanei ferraresi e metterlo in luce in maniera più decisiva.^a

ERCOLE GRANDI

Di Ercole Grandi, figlio di Giulio Cesare e, mi pare, allievo di Ercole Roberti, e più tardi assistente di Lorenzo Costa, né una galleria tedesca né una russa possiede, per quanto ne sappia, alcun quadro. Per conoscere bene questo maestro, non certo

^a Così nel 1880 conclusi il mio articolo su Ercole de' Roberti. Nel frattempo il mio desiderio è stato esaudito dai lavori del signor cavaliere A. Venturi di Modena.(93) Fra i disegni con i quali il signor Venturi illustrò il suo saggio sul pittore Ercole de' Roberti posso tuttavia riconoscere come *originali* solo il disegno a penna del Louvre con la "Strage degli innocenti";(94) gli eccellenti schizzi a penna (per le pitture murali della cappella Garganelli) con la "Crocifissione", nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni di Berlino,(95) e infine il "Bacio di Giuda" (studio per una parte del quadro di Dresda) negli Uffizi di Firenze.(96) Gli altri due mi paiono del tutto indegni per un maestro così pieno di carattere.(97)

privo di interesse benché forse non esattamente illustre, è necessario recarsi in Italia dove, a Milano, Venezia e nella sua città natale Ferrara, è ancora possibile trovare suoi svariati quadri. [Tra le opere del suo primo periodo, dalle quali sia nelle tipologie dei volti sia soprattutto nei *paesaggi*^a mi sembra riconoscersi la mano dell'allievo di Ercole de' Roberti, includo anche gli otto dipinti a tempera con raffigurazioni tratte dall'Antico Testamento,(99) i quali, provenienti dalla Galleria Costabili di Ferrara, sono giunti in parte (due) alla collezione di Sir Henry Layard a Venezia,^b (99, a-b) in parte (quattro) in quella del marchese E. Visconti-Venosta a Milano,(99, c-f) un quinto (la morte di Abele) nella collezione Morelli, ivi,(99, d) e infine l'ottavo in Inghilterra.](99, h) A mio avviso, anche le eccelse pitture a fresco sul soffitto di una sala di palazzo Calcagnini-Estense a Ferrara appartengono al nostro Ercole Grandi (*),(101) e non già a B. Garofalo, come ritenne il defunto N. Cittadella, che a quelle pitture murali dedicò uno speciale volumetto.(102) Un altro quadro di Madonna con santi di Ercole Grandi di Giulio Cesare, un poco sfigurato dai moderni ritocchi, è posseduto anche dal marchese Strozzi a Ferrara. In casa Strozzi esso reca ancora il nome erroneo di Lorenzo Costa, con il quale vi fu trasportato dal monastero di San Cristoforo degli Esposti e con il quale viene parimenti citato da Crowe e Cavalcaselle (I, 546, 4).(103) In effetti, in questo quadro il Grandi si avvicina molto al suo maestro Costa, anzi, la Vergine e il Bambino Gesù sono presi direttamente a prestito dal Costa,^c tanto che è necessario un occhio già molto avvezzo alla scuola ferrarese per riconoscervi lo spirito e la mano

^a [Quel ciclo di disegni che nella collezione di Lille sono attribuiti a Giacomo Francia e che sono riprodotti da Braun a Dornach ai numeri 101, 103, 104-114, mi sembra essere di un allievo di Ercole Grandi di Giulio Cesare. La maggior parte di questi disegni era destinata a targhe commemorative.](98, a-o)

^b In uno di questi due dipinti, sul quale è raffigurato il trionfo di Mosé, alcune delle fanciulle danzanti ne ricordano certe sul dipinto "Il Parnaso" del Mantegna (n. 252) nella Galleria del Louvre.(100) Ercole deve averle desunte probabilmente dal quadro del Mantegna durante il suo soggiorno mantovano presso il Costa.

^c [Si paragoni la Madonna del Costa nella sua eccellente pala d'altare del 1497 nella Cappella Ghedini della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna con la Madonna del dipinto di Ercole Grandi.](104)

dell'allievo.(*)^a [Oltre che nelle opere sopra citate, Ercole Grandi di Giulio Cesare è rappresentato anche in alcuni dipinti della Pinacoteca di Ferrara, come per esempio nel "Compianto sul Cristo", n. 56,(105) e nel "San Sebastiano", n. 57;(106) entrambe le opere risalgono all'epoca tarda del maestro.^b]

Purtroppo la Galleria di Dresda non possiede né opere di Cosimo Tura, né del suo allievo (?), il più giovane Galasso Galassi, né di Francesco Bianchi, di Domenico Panetti, o dell'ingegnoso Lorenzo Costa; ha però da poco acquisito un quadretto di *Francesco Mazzolino* (n. 123), un artista i cui colori luminosi, e cangianti in tutte le tonalità, lo resero il favorito dei Monsignori romani.(110) Egli eccelle solamente nelle figure piccole, ed è per attitudine più pittore di genere che storico. I suoi quadri mi hanno sempre dato un'impressione un poco fiamminga. [La maggior parte dei suoi dipinti si trova ancora nelle collezioni romane. Lasciamo però in sospeso se, come si ritiene comunemente, Mazzolino sia davvero stato allievo di Lorenzo Costa, attivo a Bologna.]

Passiamo ora ai principali rappresentanti del periodo aureo della scuola ferrarese, al *Dosso* e al *Garofalo*, che nella loro terra difendono entrambi lo stesso posto che B. Luini e Gaudenzio Ferrari occupano nella scuola lombardo-milanese.(111)

In nessun'altra galleria al di qua delle Alpi il Dosso e il Garofalo sono così riccamente e ben rappresentati come nelle belle sale della Galleria di Dresda. Voglio qui associare ancora Girolamo da Carpi a entrambi questi ferraresi, visto che è presente nel catalogo come il maestro del quadro n. 143 "Venere e Amore in una conchiglia trainata da cigni",(112) e poiché, secondo il Vasari, egli deve esser considerato un allievo del Garofalo, sebbene sia mia convinzione che Girolamo da Carpi fosse ancora più influenzato dal Dosso che dal Garofalo. I miei studi mi hanno persuaso che molte delle pitture decorative che prenderemo in esame furono sì concepite e disegnate dal Dosso, in un caso anche dal Garofalo, come mi pare, ma

^a Questa bella ancona giunse nel frattempo da Palazzo Strozzi alla National Gallery dove al numero 1119 fu esposta con la giusta denominazione quale opera di Ercole Grandi di Giulio Cesare.

^b [Sia il disegno degli Uffizi, n. 280, con sei giovani guerrieri, lì attribuito a Ercole Grandi,(107) sia il disegno numero 255 con il medesimo soggetto e che al Louvre è assegnato al Pinturicchio,(108) a mio vedere sono entrambi nient'altro che *copie*. Al contrario, un vero disegno di Ercole Grandi mi sembra essere il foglio numero 436 del catalogo Reiset. Vi è raffigurata Giuditta nell'atto di deporre la testa di Oloferne in un sacco portatole dalla sua servitrice.](109)

devono essere state eseguite per la maggior parte da Girolamo da Carpi, e forse pure da Battista Dossi, il fratello minore del Dosso. Tutti questi quadri (il n. 143 incluso) avranno un tempo abbellito una qualche sala del palazzo ducale di Ferrara,^a e Cesare, l'ultimo duca di Ferrara, nel 1599 le avrà portate a Modena, dove poi si videro assegnare i nomi più svariati.

Enumeriamoli di seguito:

N. 126. “La Giustizia con la bilancia e i fasci”.**(114)** La figura, come pure il paesaggio, sono concepiti nello spirito dossesco, ma certamente non oso sostenere che anche l'esecuzione sia tutta del Dosso, sebbene ciò sia molto probabile. Mi pare che a questo quadro manchi la forza luministica del colore caratteristica del Dosso; ma di questo avrà forse colpa la patina di cui è ricoperta la superficie del dipinto.

N. 127. Lo stesso vale anche per questo quadro che ritrae “la Pace”.**(115)** La medesima figura con alcune modificazioni si trovava nella Galleria Costabili a Ferrara come opera di Girolamo Carpi. [Attualmente quest'ultimo quadro è a Bologna in possesso del defunto duca di Montpensier.]**(116)** I n. 126 e 127, così come i n. 124 e 125, devono aver insieme decorato una sala del palazzo di Ferrara.**(117)**

Entrambi i dipinti sopra citati, e parimenti il n. 128, I Santi Padri della chiesa ecc., giunsero come opere del Dosso da Modena a Dresda, dove conservarono la loro antica denominazione; il grande quadro n. 128 fu senza dubbio non solo concepito dal Dosso, bensì anche interamente eseguito di sua mano.**(118)**

Il n. 139 giunse a Dresda come opera del Parmigianino, e lì fu attribuito con grande competenza al Dosso. Mentre la composizione e forse anche il cartone di questo dipinto appartengono al *Garofalo*, l'esecuzione del quadro è, a mio avviso, certamente di un allievo del Garofalo. (*)**(119)**

N. 130. “Un'Ora con la pariglia di Apollo”. Anche questo quadro, che valicò le Alpi come opera del Garofalo, ottenne a Dresda quella che a mio parere è la sua giusta attribuzione. Si tratta di una creazione dossesca, non eseguita però dall'artista,

^a Simili quadri decorativi erano divenuti di moda nell'Italia della prima metà del XVI secolo; “*e sopra il cammino di pietra*” dice il Vasari nella vita di Pierino del Vaga, “*fece Pierino una Pace la quale abbrucia armi e trofei*”, dunque la stessa figura allegorica che è rappresentata in questa Galleria al numero 134.**(113)**

bensì dallo stesso pittore che dipinse il n. 139.(120) Inoltre il n. 131, un “Sogno”, parimenti portato a Dresda come un Garofalo, fu qui attribuito al Dosso, suo legittimo autore. Forse Battista Dosso potrebbe aver dipinto questo quadro.(121)

N. 144. “Giuditta con la testa di Oloferne”. Abbiamo qui un quadro del Dosso eseguito sotto l’influenza del Parmigianino. Durante un certo periodo (1535-1550), nell’Italia settentrionale, l’eleganza parmigianina era divenuta una moda grazie alle sue stampe, e perfino artisti di indole affatto diversa, come per esempio Andrea Schiavone, Giacomo Bassano, Domenico Alfani, Luca Longhi, Defendente Ferrari da Chivasso e altri ancora, si sforzavano di imitarla. Questa “Giuditta” a mio vedere appartiene parimenti alla fila di composizioni dossesche dipinte da Girolamo da Carpi. (*) (122)

Esaminiamo ora la serie dei quadri del Dosso che, a nostro parere, hanno conservato anche a Dresda la loro falsa attribuzione modenese, o hanno scambiato la loro antica e giusta denominazione con una erronea.

N. 145. “Ganimede rapito dall’aquila di Giove”.(123) Questo dipinto giunse come opera del Parmigianino da Modena a Dresda, e anche qui mantenne il suo falso nome. Quello che abbiamo detto dei dipinti decorativi del Dosso sopra citati, vale anche per questo come per il seguente quadro, n. 142, una figura allegorica detta l’“Occasione”.(124) Un giovinetto in piedi su di un globo regge un coltello nella mano destra, una figura femminile è in piedi dietro di lui. Il dipinto venne da Modena come opera di Girolamo Bedolo, detto anche Girolamo Mazzola, cugino di Francesco Mazzola, e mantenne questa denominazione erronea anche in Germania.^a Nell’odierna Galleria di Modena si vede (n. 360) una copia di questo quadro realizzata da Andrea Donduzzi, detto il Mastelletta. Anche lì il soggetto rappresentato è chiamato l’ “Occasione”.(125) *“Il pittore avrà forse inteso di rappresentare l’occasione, che nel mondo fugge veloce, avendo sempre per compagna Motanea, ossia il pentimento, che resta indietro”*, dice il signor Tarabini, autore del catalogo della Galleria modenese.(126)

^a Si veda Vasari, vol. XI, p. 732: “Girolamo Carpi dipinse nel palazzo del duca di Ferrara un quadro grande con una figura quanto il vivo, finta per un’occasione, con bella vivezza, grazia e buon rilievo.”

“L’arcangelo Michele in procinto di abbattere il drago” (n. 125) **(127)** giunse a Dresda quale opera del Dosso, fu qui però ribattezzata e attribuita dubitativamente a Francesco Penni, detto il Fattore, forse soltanto per via della composizione, del tutto simile a quella raffaellesca per il medesimo soggetto. Ritengo che in questo caso i modenesi avessero ragione, e torto a Dresda, poiché il quadro non solo è animato dal genio di Dosso, bensì fu certamente anche eseguito di sua mano e probabilmente da un cartone di Raffaello **(128)** che ancora si trovava nel palazzo di Ferrara.^a(*)

Il “San Giorgio” (n. 124) **(130)** è un’opera giovanile del Dosso, eseguita verso il 1506, prima che l’originale di Raffaello fosse inviato in dono a Enrico VII a Londra. *L’armatura di Giorgio è ancora dorata*. Passato da Modena a Dresda come opera del Garofalo, qui il dipinto fu attribuito a Francesco Penni. E questa volta mi pare che sia gli uni sia gli altri avessero torto; poiché anche questo quadro non è che del Dosso, il quale, probabilmente su commissione del suo signore, copiò in proporzioni maggiori il magnifico piccolo originale dipinto da Raffaello nel 1506 per il duca Guidobaldo da Urbino.^b (*)**(131)**

Non mi resta ora che attribuire al maestro ancora un altro quadro, il n. 129, che il catalogo di Hübner dice essere di uno scolaro del Dosso.^c **(132)** Quest’opera di Dosso Dossi, bella e ricca di colore, appartiene alla sua prima e migliore epoca. Si osservi soltanto con quanta grazia e nobiltà vi è raffigurata la Vergine inchinata di fronte a Dio Padre, quanta vivacità nell’attitudine dei quattro Padri della Chiesa, com’è magnifico il paesaggio! Da quanto finora detto, la Galleria di Dresda possiede undici quadri del Dosso; e presto dovremo prendere in considerazione un dodicesimo.

^a Nel 1518, come è noto, Raffaello dipinse su commissione di Leone X il grande San Michele per il re Francesco I di Francia e una Sacra famiglia per la regina. Entrambi i quadri sono nella Galleria del Louvre.**(129)** Ora, l’ambasciatore di Alfonso da Ferrara a Roma, il Costabili, nella sua corrispondenza riferisce che Raffaello mandò il cartone del suo San Michele in dono al duca Alfonso a Ferrara. Da parte sua il duca scrive al suo ambasciatore a Roma che il cartone era finalmente giunto, e allo stesso tempo incarica il Costabili di trasmettere a Raffaello 25 scudi a nome suo, al fine di celebrare la festa di San Martino e, così facendo, commemorarlo.

^b Il quadretto originale di Raffaello si trova attualmente nella Galleria dell’Hermitage a San Pietroburgo.

^c Sotto sono i quattro Padri della Chiesa. Sopra Dio Padre è rappresentato in gloria nell’atto di benedire la Vergine.

Fra questi, inoltre, i numeri 126 e 127 sono forse esecuzioni di sua mano, mentre gli altri cinque furono da lui concepiti e probabilmente dipinti in collaborazione con Girolamo da Carpi e con il fratello Battista Dossi.(133)

Nessun'altra collezione può vantare una tale ricchezza di quadri dosseschi, anzi, la maggior parte delle gallerie pubbliche non solo tedesche ma anche russe, olandesi, francesi e spagnole^a non posseggono nulla di questo maestro geniale, sicché, chi desiderasse conoscerlo fuori dall'Italia lo può fare solamente a Dresda. In Inghilterra si incontra il Dosso, se non nelle sale della National Gallery, almeno in quelle di Hampton Court dove, se non mi sbaglio, si trovano alcuni dipinti di questo variopinto ferrarese.(135, a-c) [Anche l'esclusiva collezione del signor Mond possiede un'opera di Dosso Dossi.](136)

Oltre che del Dosso, la Galleria di Dresda possiede anche alcune opere pregiate e belle del suo rivale *Benvenuto Tisi da Garofalo*. La maggior parte di queste opere appartiene a sua volta ai cento quadri che da Modena furono trasportati a Dresda. I dipinti n. 132, 134, 135 e 138^b sono rappresentativi dell'epoca felice del maestro (1515-1530).(137, a-d) Il n. 146 rivela già gli inizi del decadimento dell'arte del Garofalo; vi si legge: Benvenù (per Benvenuto, nel dialetto ferrarese) Garofalo 1530. DEC. (Dicembre).^c (137, b) Secondo N. Cittadella non fu dipinto per la chiesa di Santo Spirito, bensì per la Certosa di Ferrara. Il n. 140, "Gesù nel tempio", non appartiene alla "scuola del Dosso", come segnalava il precedente catalogo, ma mi pare essere un'opera autentica, per quanto sporca, del Garofalo.(141)

^a La Pinacoteca di Monaco, come abbiamo appena visto, non possiede nulla del Dosso; la Galleria di Berlino, al contrario, ne possiede un quadro da chiesa autentico ma molto ritoccato; il Belvedere di Vienna soltanto un San Girolamo di nessun pregio; il Museo di Madrid non ha nulla. Perfino la National Gallery di Londra, per quanto mi ricordi, non espone di lui nulla che sia degno di menzione.(134, a-e)

^b [La Sacra famiglia, n. 136,(138) e il quadro di Madonna con Santi, n. 137,(139) mi sembrano piuttosto essere lavori di scuola. Uno dei dipinti più eccellenti del Garofalo tratto dalla mitologia greca si trova nella Dudleyhouse di Londra.(140) A eccezione del museo di Madrid, quasi tutte le collezioni pubbliche d'Europa possiedono una o due opere di questo così zelante maestro.]

^c Maria con il Bambino, circondata da angeli musicanti, appare ai Santi Pietro, Bruno e Giorgio.

Girolamo da Carpi o, come egli stesso si firmava, Hieronymus de Carpis (Carpi sarebbe dunque il suo cognome),^a nacque nel 1501 e morì nel 1556. Suo padre Tommaso era pittore e nel 1507 risulta come tale al servizio di Lucrezia Borgia. Nel 1538, Girolamo si sposò a Ferrara con Caterina Amatori. Cittadella ci dice che egli lavorò come assistente non solo del Garofalo, per esempio nel 1535 nel palazzo di Coppara, ma anche alle dipendenze del Dosso e insieme a lui.^b Tra l'altro, egli dipinse come assistente del Dosso numerose sale del "Belvedere", palazzo che sorge su un'isoletta nelle vicinanze di Ferrara. Da suo padre egli ricevette probabilmente i primi rudimenti della pittura, e più tardi, secondo il Vasari, frequentò la scuola del Garofalo. A giudicare dal suo quadro del 1530 nella chiesa di San Martino a Bologna,(142) certamente autografo, egli a quel tempo deve avere fortemente subito anche l'influenza di Raffaello. Più tardi, tra il 1540 e il 1550, copiò svariati dipinti del Correggio, e nel 1550 portò con sé alcune di queste copie e imitazioni di Antonio Allegri a Roma, dove le mostrò al Vasari. Tuttavia non vogliamo intrattenerci ulteriormente con questo pittore secondario.

Oltre alle opere della scuola ferrarese appena discusse, la Galleria di Dresda possiede ancora quattro dipinti di Ippolito Scarsella, detto lo *Scarsellino*. Essi recano i numeri 146, 147, 148 e 149 e mi paiono tutti autentici.(143, a-d) Come noto, lo Scarsellino si formò principalmente a Venezia sul modello di Paolo Veronese, e di ciò si potrà tra l'altro convincere chiunque ammiri il suo grande quadro nella Pinacoteca di Brera a Milano (n. 475). [Questo dipinto davvero eccellente raffigura in basso i quattro Padri della Chiesa, e in alto la Santa Vergine con il Bambino. Fu dipinto per la chiesa di San Bernardino a Ferrara.](144)

A mio avviso, i n. 160 e 161^c sono autentici di *Francesco Mazzola* detto il Parmigianino.(145, a-b) A lui deve appartenere anche il nobile e squisitamente interpretato ritratto di un giovane uomo, n. 162, che il catalogo segnala tra gli ignoti.

^a Da alcuni scrittori è anche detto Sellari, ma a torto. (A tal proposito si veda. C. Napoleone Cittadella, *op. cit.*, p. 592).

^b Si veda: Cittadella, *Notizie ecc.*, p. 351.

^c N. 160, Maria con il Bambino, Santo Stefano, San Giovanni Battista e il donatore, un ecclesiastico; n. 161, Maria con il Bambino che regge una rosa nella mano destra. Noto come "Madonna della Rosa".

Esso ha purtroppo molto sofferto per la pulitura, ma rimane ciononostante un ritratto prezioso.(*) **(146)**

Al contrario, il n. 166, “San Sebastiano e San Francesco dinnanzi a un trono sul quale siede Maria con il Bambino Gesù”, non è a mio parere di Francesco, ma certamente del cugino e imitatore *Girolamo Bedolo*, detto anche *Girolamo Mazzola* poiché aveva sposato la figlia di Pierillario Mazzola, zio del Parmigianino.(*). **(147)** Qui gli vengono attribuiti due quadri che non ha realizzato, cioè i numeri 159 e 142. Il primo^a pare essere la copia di un qualche pittore minore della scuola del Correggio,**(148)** l’altro l’ho appena attribuito al Dosso.(*). **(149)**

Il “Supplizio degli apostoli Pietro e Paolo”, n. 165, è al contrario un’opera autentica e bella di *Niccolò dell’Abbate*.**(150)** Questo pittore, uno scolaro del bolognese Bagnacavallo e di Prospero Fontana, e più tardi assistente del Primaticcio in Francia, detto *Abbate di San Martino* – al quale *Niccolò* deve probabilmente anche il suo soprannome dell’*Abbate* –, in questo quadro appare influenzato anche da *Giulio Romano*.

La Galleria di Dresda possiede nel quadro al numero 167 un’opera autentica anche di *Bartolommeo Schedone*. [Essa raffigura il riposo durante la fuga in Egitto.**(151)** Ai suoi tempi *Schedone* fu uno degli artisti più amati e acclamati e i suoi quadretti a effetto venivano pagati a peso d’oro dagli appassionati d’arte.]

Osserviamo ora le opere di *Antonio Allegri*, detto il *Correggio*, i cui quadri sono uno dei maggiori vanti di questa collezione e ai quali la Galleria di Dresda deve gran parte della sua fama mondiale.

Il suo maestro deve essere stato *Francesco Bianchi da Ferrara*, uno scolaro di *Cosimo Tura* residente a *Modena*, una supposizione che pare molto attendibile. Il *Bianchi* deve essere stato amico del *Francia* e del *Costa*, e con la loro collaborazione deve aver realizzato delle pitture murali nel *Palazzo Bentivoglio* a *Bologna*.**(152)** Possiamo dunque anche ritenere probabile che l’ingegnoso allievo da *Correggio*, il quale verso il 1508 – 1509 doveva avere già terminato il suo apprendistato presso il

^a *San Giorgio* in ginocchio davanti alla *Vergine* con il *Bambino*, che le mette al collo una catena d’oro.

Bianchi, sia stato inviato da questi a Mantova nello studio dell'amico Lorenzo Costa affinché perfezionasse la sua formazione artistica.^a

Il suo famoso quadro di questa Galleria, il n. 151^b (**154**), dipinto nel 1514-15, possiede così tanti tratti che ricordano in parte il Francia, per esempio la testa di Santa Caterina, e in parte il Costa, come il medaglione a chiaroscuro sul piedistallo del trono, che la mia ipotesi di far uscire il Correggio dalla scuola ferrarese-bolognese non può essere respinta come infondata almeno agli occhi di coloro che abbiano appreso a vedere.^c È forse questo stupendo quadro giovanile del Correggio il primo lavoro che abbiamo di lui? Sicuramente no. Prima che si potesse dare a un giovane pittore una commissione così notevole bisognava certamente avere visto dimostrazioni convincenti della sua abilità, sebbene in quei tempi così felici per l'arte gli artisti fossero soliti averne già appreso appieno la tecnica nel loro quindicesimo o sedicesimo anno di età. Ora, quali sono le opere realizzate dal Correggio prima del 1514, ovvero prima di questo stupendo quadro della Galleria di Dresda? [Secondo i miei studi, nel frattempo completati, sono probabilmente le seguenti:]

1) Credo che uno dei dipinti più antichi della prima epoca del Correggio sia una piccola tavola in legno sulla quale è raffigurata la Madonna in trono con il Bambino che offre l'anello a Santa Caterina in ginocchio davanti a lui; dietro la Vergine è Sant'Anna e ai lati sono i Santi Francesco e Domenico.**(156)** Questo quadretto si trovava un tempo nella Galleria Costabili a Ferrara, ed è ora nella collezione del signor dottore Gustavo Frizzoni a Milano. Purtroppo questa piccola gemma, che misura poco più di una spanna, è mal conservata, ma ha comunque un fascino indescrivibile, specialmente la Santa Caterina inginocchiata, che non avrebbe potuto essere interpretata e rappresentata in maniera più delicata, e nella cui figura ci si rivela già per intero il germe della genialità del maestro di Correggio. Una bella fotografia del quadretto si trova nell'istituto fotografico del signor Marcozzi a

^a [Si vedano le mie *Kunstkritische Studien in den Galerien Borghese und Doria Panfili*, p. 290 e 291.](**153**)

^b Maria con il Bambino benedice dal trono San Francesco; dietro di lui Sant'Antonio da Padova. Sull'altro lato Giovanni Battista e Santa Caterina.

^c Con mia grande soddisfazione vedo che il signor dottore Jean Paul Richter nella sua eccellente dissertazione sul Correggio (nella rivista di Dohme "Kunst und Künstler", LXXIV) si è dichiarato apertamente a favore della mia opinione circa lo sviluppo artistico di Antonio Allegri.**(155)**

Milano. Su questo quadretto il colorito ha la brillantezza ferrarese, anzi, l'ardore cromatico ricorda perfino il Mazzolino, la forma delle mani con l'ampio metacarpo è ancora del tutto quella di Lorenzo Costa, mentre l'espressione e il movimento di San Francesco sono già pienamente del Correggio più tardo. La forma e l'ornamento del trono assomigliano molto al trono del quadro di Dresda [con il San Francesco].(157)

2) Un altro quadretto, che certo appartiene a un periodo ancora più giovanile del Correggio, si trova sotto il nome di *Francesco Francia* nella collezione Malaspina, ora Museo comunale di Pavia.(158) Vi è raffigurata la Santa Vergine con il Bambino, il San Giovannino e i Santi Giuseppe [ed Elisabetta.^a]

Purtroppo anche questa tavola è stata talmente ridipinta da aver perso la sua fruibilità. (*)

[Altre due piccole tavole dovrebbero essere state realizzate poco prima dei due dipinti sopramenzionati;] mi riferisco al quadretto di Madonna, esposto agli Uffizi con il nome di Tiziano,(160) [e al piccolo "Fauno" nella Pinacoteca di Monaco.(161) Entrambi i dipinti hanno un aspetto pienamente veneto e mostrano con evidenza come il giovane Correggio per un certo periodo si fosse curato di affinare la propria tecnica pittorica formandosi sulle opere di grandi artisti della scuola giorgionesca.]

3) Il primo dei due dipinti citati, il n. 1002 nella Galleria degli Uffizi, raffigura la Madonna con il Bambino fra due angeli musicanti e giunse a Firenze come opera della scuola *ferrarese*, per poi venire qui ribattezzato come un Tiziano, nome che esso reca ancora oggi. Anche questo piccolo dipinto così emozionante presenta già tutti i segni caratteristici del Correggio, come per esempio, tra l'altro, le pieghe longitudinali, la forma delle orecchie e della mano, il tipo del viso dell'angelo a sinistra. Pure vi si riconoscono, proprio come nel dipinto di Dresda con il San Francesco (n. 150), sei ovvero otto teste di cherubini dipinte a chiaroscuro sopra la Madonna.^b (*)

^a [Nella collezione della Biblioteca reale di Torino si trova un disegno del Correggio raffigurante "Le nozze (mistiche) di Santa Caterina" che a sua volta mi sembra appartenere a questa epoca del maestro.](159)

^b [È certo strano che delle opere prime del Correggio, l'una venga attribuita al Mazzolino, l'altra al Francia, una terza alla scuola ferrarese o veneziana, e nessuna sia invece assegnata al Mantegna.]

[4] L'altro quadretto con il fauno giunse a Monaco con il suo vero nome, tuttavia non fu molto apprezzato poiché non corrispondeva all'opinione che, guardando le sue pale d'altare più tarde, il pubblico si era fatto della maniera di Antonio Allegri. Fu Otto Mündler, sensibile conoscitore dell'arte italiana, che per primo diresse l'attenzione degli appassionati d'arte anche su questo quadretto dichiarandolo opera di Palma il Vecchio, e dieci anni fa sembrò anche a me lavoro di un veneto; soltanto che io mi limitai a sostituire al nome del Palma quello di Lorenzo Lotto, più vicino al Correggio. Quando tuttavia alcuni anni dopo ebbi tra le mani la fotografia del quadro e potei perciò osservarlo senza essere sviato dal colore, allora mi caddero all'istante le bende dagli occhi, e nelle forme, come per esempio la tibia troppo arcata tipica del Correggio, i caratteristici capelli increspati, e la piega longitudinale sulla destra, riconobbi le peculiarità del Correggio.]

A una vicina epoca dell'attività del giovane maestro, sebbene un po' posteriore, ricondurrei accanto ai quadri sopramenzionati un

[5] quinto dipinto, di cui attualmente si trova in possesso il signore Benson a Londra. Vi è raffigurato Cristo inginocchiato nell'atto di prendere congedo dalla sua divina Madre.**(162)** Anche questo dipinto, del tutto correghesco sia nella forma che nello spirito, ha purtroppo molto sofferto a causa di molteplici restauri. In questa malinconica scena tutto è fresco e profondamente sentito; la sublime rassegnazione di Cristo al suo tragico destino, la Madre accasciata dal dolore, la calda e accorata partecipazione della giovane Maddalena e di Giovanni. E in aggiunta anche lo splendido paesaggio sullo sfondo.^{a]}

A questo quadretto, così interessante per la comprensione dell'evoluzione artistica del Correggio, deve essere seguita la ben più grande

[6] tavola, che a Londra fu ritenuta opera della scuola di Dosso Dossi e che di là giunse nella collezione del signore Benigno Crespi a Milano.**(164)** A mio avviso quest'opera giovanile del Correggio è la manifestazione più splendida del genio caratteristico di questo maestro. Il dipinto raffigura un cosiddetto presepio. A destra si vede la capanna poggiata alle rovine di un tempio romano. Il vecchio Giovanni,

^a [Questo quadretto fu già dal Lanzi citato come opera del Correggio (V. III, 387): “*un quadretto di N. Signore che prima della passione si congeda dalla Vergine Madre, era in Milano, veduto già e riconosciuto per legittimo dal signor abate Carlo Bianconi.*”]**(163)**

colto in un sonno profondo, è sdraiato davanti; in primo piano scorgiamo il neonato Bambino Gesù disteso su di un panno bianco. La giovane e gioiosa Madre Maria gli si inginocchia al fianco e lo prega ardentemente con le mani giunte, mentre di fronte a lei Santa Elisabetta mostra il Redentore appena nato al piccolo Giovanni che le siede sulle ginocchia. Sullo sfondo un putto, adorabile più di quanto qualsiasi descrizione possa dire, mostra ad alcuni pastori il Bambino Gesù adagiato a terra. In alto fluttuano due squisiti angioletti, dei quali ne ritroviamo uno nel dipinto di Dresda con il San Francesco. In questo dipinto così affascinante ciò che tuttavia più mi colpì fu il paesaggio e il cielo senza nuvole sopra di esso, sereno e assolato – “*quel cielo di Lombardia, così bello quand’è bello, così splendido, così in pace*”, come lo descrive appropriatamente il Manzoni.](165)

[Se ora, come abbiamo visto, negli ultimi due dipinti citati del Correggio il colorito era *veneto*, in questo quadro del signor Crespi troviamo di nuovo una scala cromatica pienamente *ferrarese*. La tipologia del viso della Vergine è qui la stessa del quadretto dal signor Benson, l’ampio metacarpo della Santa Elisabetta e di Giuseppe ricordano ancora Lorenzo Costa, i capelli increspatis del piccolo Giovanni sono qui trattati come nel fauno di Monaco, e anche le pieghe sono le stesse del quadro del signor Benson, sgualcite e rigide.]

Intorno a questo periodo, cioè tra il 1512 e il 1514, devono essere stati realizzati molti dei suoi dipinti di Madonne, dei quali il più eccellente ha trovato posto al Museo comunale di Milano.(166) [Con la mano destra, la Santa Vergine tiene stretto sulle ginocchia il Bambino Gesù nudo, mentre il Giovannino, con la croce nella mano sinistra, gli si avvicina amorevolmente. La tipologia del viso della Vergine di questo quadro differisce molto dai precedenti dipinti di Madonna, e si accosta a quello del quadro con San Francesco a Dresda. La forma della mano della Madonna, specialmente di quella sinistra, ricorda ancora il Costa e le pieghe sono sempre sgualcite, mentre l’armonia cromatica è qui già pienamente correggesca e non ci fa più pensare né ai veneti né ai ferraresi.]

[8) Nello stesso periodo collocherei anche il dipinto di Madonna di proprietà del principe di Hohenzollern-Sigmaringen,(167) che – a quanto riconosco dalla fotografia – è stato molto danneggiato dal restauro. La Santa Vergine regge sulle ginocchia il Bambino nudo, a destra sono Santa Elisabetta con il piccolo Giovanni

che porge qualcosa al Bambino Gesù. La tipologia del volto di Santa Elisabetta è la stessa di quella del presepio del signor Crespi, ed è chiaramente derivata da Andrea Mantegna.]

9) Introduco qui ancora un'altra e certamente più significativa opera del giovane Correggio che egli, a mio avviso, deve ugualmente aver dipinto ancora prima del quadro di Dresda con San Francesco (1513-14). Si tratta della pala d'altare presso Lord Ashburton a Londra, [sulla quale sono raffigurate le due sorelle Marta e Maria Maddalena fra i santi Leonardo e Pietro.](168) Anche su questo dipinto la forma delle mani ricorda ancora Lorenzo Costa. [Le pieghe tuttavia sono trattate in maniera più libera e ampia rispetto a tutti i sopra menzionati dipinti del Correggio.]

[Tra le opere che il nostro maestro deve aver realizzato nei primi anni dopo il dipinto di Dresda con San Francesco, credo di poter annoverare due quadri di Madonna, dei quali uno si trova nella collezione di Hampton Court,(169) l'altro fu lasciato in eredità dal defunto marchese Campori da Modena alla Galleria della sua città.](170) Anche il quadro con il riposo durante la fuga in Egitto nella Tribuna degli Uffizi,(171) così come la Madonna che prega il Bambino,^a (172) potrebbero parimenti risalire a questa prima epoca di influenza del maestro, ovvero agli anni 1518-20.

Da lungo tempo si sostiene che il Lotto non sia solo stato allievo di Leonardo da Vinci, ma che abbia anche preso a modello le opere del Correggio e che abbia cercato di imitare questo maestro. Discorrendo dei dipinti italiani conservati nella Galleria di Monaco ho già cercato di dimostrare l'infondatezza di questa opinione.(175) Essa si fonda su un'interpretazione superficiale dell'evoluzione della pittura in Italia. Mi permetto in questa occasione di ritornare su questo punto.

Se la cultura di un popolo ha raggiunto il suo apice, vediamo allora che ovunque, nella vita quotidiana come nella letteratura e nell'arte, la *grazia* viene apprezzata più del *carattere*. Così fu in Italia negli ultimi decenni del XV e nei primi del XVI secolo. Ora, a nessun artista fu concesso di dare un'espressione tanto pregnante di questo

^a [Sia nel sentimento che nei colori, questo quadretto ricorda in maniera sorprendente Lorenzo Lotto. Della grande pala d'altare che nel 1517 il Correggio dipinse per la chiesa di Albinea (173) non ci sono pervenute che due copie. Una di queste si trova nella Galleria di Brera, l'altra è conservata nella collezione di dipinti dei Musei Capitolini a Roma.](174, a-b)

sentimento quanto al grande Leonardo da Vinci, l'uomo forse più dotato che Madre Natura abbia mai generato. Egli fu il primo che aspirò a ritrarre il sorriso della felicità interiore, la grazia dell'anima. Questa meta poteva però essere raggiunta in parte solo grazie a una comprensione più sensibile del modellato pittorico, cioè del chiaroscuro, e perciò Leonardo consacrò a questo studio anche le ore migliori del suo soggiorno milanese (1485-1500).^a

Quasi nella stessa epoca, e certo del tutto indipendentemente da Leonardo, lo sviluppo storico dell'arte a Venezia condusse Giorgione sulla stessa via imboccata da Leonardo.

Ebbene, credo che soprattutto a tal riguardo Lorenzo Lotto debba essere ritenuto compagno e seguace del suo conterraneo Barbarelli. Tanto Lotto quanto Giorgione difficilmente conobbero di persona Leonardo da Vinci, né ebbero modo di vedere una delle sue opere, sebbene egli si fosse trattenuto qualche tempo a Venezia negli ultimi mesi del 1499.^b Lo stesso vale però ancora più per il *Correggio*. A questo grande maestro toccò l'invidiabile sorte di trarre dalle corde toccate da Leonardo, da Giorgione e poi da Lorenzo Lotto, il suono più puro e più completo. Non credo tuttavia che questi tre uomini siano fra loro mai stati in relazioni personali. È lo stesso modo di sentire che animò tutti e tre, e trovò espressione nelle loro opere. Questo modo di sentire era, come detto, il risultato dello sviluppo dello spirito umano nell'epoca in cui essi vissero e operarono. Lo spirito che si liberava dalle catene delle concezioni e del sentimento medievale guardava l'uomo completo e libero con la più ingenua e viva gioia, come un tempo aveva fatto l'occhio dei Greci. Cos'altro è se non la gioia della vittoria di aver ritrovato l'uomo vero, vivo e libero che ci parla dalle opere dei grandi maestri italiani del primo decennio del XVI secolo? Questo sentimento di conquistata libertà animava le figure non solo del Correggio, ma anche quelle di Michelangelo, i principali rappresentanti di questa tendenza dello spirito nell'arte figurativa, per quanto diverso in tutto il resto potesse essere il loro modo di

^a Si vedano a tal proposito alcuni suoi aforismi nel noto "*Trattato della pittura*". (176)

^b Leonardo da Vinci deve avere lasciato Milano nei primi giorni dell'ottobre 1499 (poco prima che i Francesi facessero il loro ingresso in città) per recarsi, [passando da Pizzighetone, fino a Mantova. A Mantova dipinse il ritratto di profilo di *Isabella Gonzaga* (al Louvre, n. 390 nel catalogo del signore Reiset; Braun, n. 202).(177) Da Mantova proseguì poi il suo cammino] alla volta di Firenze passando per Venezia.

pensare e di sentire.^a Michelangelo, nato da una famiglia di patrizi fiorentini e cresciuto in una città ricca e brillante, ma politicamente lacerata, in un tempo in cui il carattere morale languiva, fu ben presto indotto dalla sua indole nobile, superba e amante dell'indipendenza a ribellarsi contro la mollezza e le lascivie dei suoi contemporanei. Già nel suo famoso "David" troviamo manifesto questo umore del suo carattere; esso venne accentuandosi con gli anni, e dopo la caduta della Repubblica di Firenze trovò la sua più forte espressione nei noti versi sulla statua della Notte:

*Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh, parla basso.^b*

Indignato, egli si ritrasse presto dal mondo per vivere dedito soltanto alla sua arte. Al pari del Correggio, era in fondo un animo semplice e schietto.^c

Antonio Allegri al contrario, figlio di una modesta e pacifica famiglia borghese, crebbe in condizioni modestissime e, a parte l'amore per la sua arte, egli fu difficilmente toccato da altri affetti con più costanza e profondità. Se Michelangelo si dedicò alla sua arte solitario, in mezzo al tumulto, alla folla e alle passioni di una città cosmopolita qual era Roma, Correggio passò i suoi giorni nella solitudine di una piccola città di provincia tra i monaci benedettini. Come a lui la natura concesse di

^a [Era arrivato il tempo che l'arte, giunta a piena maturazione, si liberasse delle catene architettoniche e uscisse dalla chiesa, sì, che in preda a una furia selvaggia abbandonasse ogni costrizione per immergersi nella luce libera e nell'aria fresca. In quell'epoca furono realizzate le cosiddette "Sante conversazioni" e i dipinti idilliaci dei veneti; allora anche il "ritratto" divenne più comune. Di questa piena libertà il Correggio ne fa però l'uso più sereno e aperto di chiunque altro, forse con l'eccezione di Michelangelo. Intorno alla metà di quel secolo però la Reazione ispanico cattolica riportò l'arte in chiesa; ma come essa si comportò entro le sue mura! Si osservino i santi della fine del XVI e dell'inizio del XVII secolo. Si può forse dire che essi si atteggiino come dovrebbero farlo persone devote e in raccoglimento nella casa di Dio? I loro gesti passionali ed estatici, le loro urla di dolore, non sono forse d'indole dubbiosa? A malapena essi mascherano una vuota interiorità.]

^b Si veda il Vasari: 12, 208 (edizione Le Monnier)

^c Si legga la sua lettera al Vasari, con la quale egli lo ragguaglia della morte del suo fedele servitore Urbino. Si legga inoltre la lettera a uno dei suoi fratelli, che aveva manifestato il desiderio di fargli una visita a Bologna: "Son qua", scrive Michelangelo, "in una cattiva stanza e ho comperato un letto solo nel quale stiamo quattro persone e non avrei il modo raccettarlo come si richiede." (178)

esprimere la grazia dell'anima, nella gioia come nel dolore, nell'ebbrezza del piacere sensuale e nell'estasi dell'amore divino, così Michelangelo era portato dal suo spirito elevato e nobile a rappresentare principalmente serietà e dignità, violenza e forza, il nobile orgoglio di un'indole libera, l'amaro disprezzo di tutto ciò che è volgare, senza carattere e frivolo, in una parola le qualità e le passioni virili dell'anima nelle loro somme espressioni di vita. Dalle sue figure titaniche lo spirito umano liberato, in piena consapevolezza della forza concessagli da Dio, guarda con orgoglio veramente olimpico alle catene infrante dell'umanità.^a

È davvero singolare che i principali rappresentanti sia dell'una che dell'altra disposizione d'animo, Correggio e Michelangelo, vissero nella stessa epoca. Michelangelo, che per tutto il suo modo di sentire appartenerrebbe piuttosto al tempo di Dante, sia per il suo aspetto sia perché egli lavorò soprattutto per i papi e nelle due capitali morali dell'Italia di allora, Roma e Firenze, finì con il dare ai suoi contemporanei un'impressione assai più diretta e influente di quanto non fece il Correggio. Tutti gli spiriti che entrarono in contatto con il suo ne furono soggiogati o sviati dalla loro traiettoria naturale, e così con lui la rovina dell'arte fu più repentina di quanto non lo sarebbe stata senza di lui. Correggio al contrario ebbe un effetto più indiretto tramite i Carracci; perciò i suoi infelici imitatori appaiono numerosi soltanto a partire dal XVII secolo.

Fra le potenti individualità di Michelangelo e Correggio, il divino Raffaello sta nel mezzo, come il più misurato, tranquillo e perfetto di tutti gli artisti, l'unico che a tal riguardo fu pari agli antichi Greci. Beato il paese che aveva da offrire al mondo uomini come questi!^b

Devo tuttavia chiedere perdono ai miei giovani amici per averli tratti così a lungo con questa riflessione, che per giunta deve sembrare anche un po' professorale. Torniamo quindi alle opere del nostro Correggio. Nei dipinti giovanili sopra citati si rivela chiaramente la sua indole semplice, ingenua, raffinata, ma anche una natura un

^a [Il tormento che Michelangelo non di rado infligge alle sue figure era in fondo anche una forma di protesta contro i vincoli convenzionali della maniera di comporre dei suoi contemporanei; è l'*uomo moderno* che si oppone e combatte contro le catene del Medioevo.]

^b [Di solito comprendiamo appieno il valore dell'arte di Raffaello soltanto tardi e dopo molti studi; al contrario, Michelangelo e il Correggio ci attraggono subito appassionatamente oppure ci respingono con forza.]

poco fragile e irrequieta. D'altra parte nei suoi lavori tardi, come per esempio nei grandi quadri da chiesa, manca la freschezza del sentimento; essi sono molto convenzionali, ma proprio su queste sue opere convenzionali si è in genere formata l'opinione sulla sua arte.^a Nelle rappresentazioni attinte dalla mitologia greca, al contrario, egli è nel suo vero elemento. Nessuno come Correggio ha mai rappresentato la sensualità così spirituale, ingenua e pura.

Tra tutti i quadri del Correggio nella Galleria di Dresda, la Madonna con San Francesco è per fortuna quello più discretamente conservato.**(179)** In nessuna opera giovanile di altri artisti, a esclusione del David di Michelangelo, si può ammirare un'individualità così spiccatamente pronunciata come in questo dipinto, tanto ricco sia di sentimento che d'idea. Gli altri tre grandi quadri da chiesa di Antonio Allegri, n. 151, 152 e 153, sono, in particolare il primo e l'ultimo, talmente deturpati e ridipinti che ci possono ancora offrire ben poco.**(180)** Di fatto, ammiro quegli appassionati d'arte che sanno ancora entusiasinarsi per il chiaroscuro del Correggio in questi quadri. Questi tre dipinti risalgono agli anni [1525-32].

Oltre a questi quattro quadri di Antonio Allegri noti in tutto il mondo, il catalogo ne indica altri due, n. 155 **(181)** e 154.**(182)** Il primo di questi, il n. 155, è un ritratto maschile e porta il titolo curioso di "Medico del Correggio", che gli fu probabilmente assegnato soltanto nel XVIII secolo. È un dipinto assai sciupato e privo ormai di ogni attrattiva. Mi posso spiegare che al cospetto di questo quadro R. Mengs si ricordasse di Giorgione soltanto perché nessun pittore fu e ancora è altrettanto misconosciuto. Il viso di questo ritratto è stato molto ripulito e poi ridipinto, a causa del restauratore la bocca è sbieca e banale, la mano posata sul libro non ha la forma delle mani del Correggio; non vi trovo neppure l'applicazione spessa del colore tipica del maestro. Se si vuole dare a ogni costo un nome a questo infelice ritratto, poiché il pubblico non sa che farsene di un quadro senza nome, gli si dia quello del Dosso, al quale un tempo deve in effetti essere appartenuto.^b

^a L'assioma secondo il quale ogni cosa divenuta non può riconoscersi che attraverso il proprio divenire trova piena applicazione anche nella scienza dell'arte. Chi per esempio non ha seguito un pittore nel suo sviluppo, nelle sue opere giovanili, non creda di averne compreso l'essenza.

^b Già il signor direttore Julius Meyer nel suo ingegnoso ed erudito libro sul Correggio dichiarò questo dipinto un falso.**(183)** Si paragoni la mano su questo ritratto con le mani dei Padri della chiesa

E ora, con il cuore che batte, passo finalmente a discutere della Santa Maddalena del Correggio, n. 153.(185) Secondo il Pungileoni,(186) Correggio deve avere realizzato questo quadro verso il 1533, dunque un anno prima della sua morte; ma si tratta di una semplice congettura. Questa Maddalena non venne alla luce che negli anni Ottanta del XVII secolo.^a

Di tutte le opere attribuite al Correggio la “Maddalena che giace” della Galleria di Dresda è certamente uno dei quadri più noti al mondo, più amati e perciò anche più riprodotti. Devo però confessare apertamente che, nonostante la sua fama, questa Maddalena mi ha sempre lasciato indifferente.

Posso però osare esprimere liberamente la mia opinione eretica su questo quadro?

L’ultima volta che mi trovai di fronte al dipinto, pronto ad annotare alcune osservazioni critiche sul mio taccuino, un signore attempato con la figlia si avvicinarono a questo presunto gioiello per esprimere, come non si potrebbe supporre altrimenti, il loro più grande entusiasmo.

“Oh”, esclamò la signora avvicinando l’occhiale d’oro al viso, “in nessun altro luogo al mondo esiste un dipinto così stupendo, così emozionante; quanto più lo osservo tanto più ne raccolgo nuove impressioni, e tanto più mi appassiona; debbo confessare, babbo, che preferisco questa bella peccatrice del Correggio perfino alle Madonne di Raffaello e di Holbein. Che magnifica figura farebbe nel nostro salotto, dove la luce viene da settentrione.”

“Certo”, sorrise compiaciuto il padre, un signore piccoletto dalle guance rubiconde, “un quadro così vale senza dubbio i suoi centomila marchi.”

Di fronte a queste entusiastiche asserzioni mi trassi un po’ indietro per far posto a quella brava gente, affinché potessero contemplare più attentamente l’oggetto della loro ammirazione.

“Prego, prego” mi disse il cortese padre, “ non vogliamo affatto disturbarvi, tanto più che vediamo che anche Voi sapete ben apprezzare questo gioiello rarissimo. Io e mia figlia, Elise von Blasewitz da Plauen, che qui Vi presento, conosciamo questo

nell’opera autentica ed eccellente del Dosso, n. 138,(184) e si troverà in entrambi i quadri la stessa struttura, sì, perfino la medesima forma arrotondata dell’unghia.

^a Si veda: J. Meyer, “Correggio”.

quadro già da anni; sì, sì, una vecchia conoscenza, ne abbiamo a casa anche una buonissima stampa e così ce lo ricordiamo a memoria. Ma Voi, Signore mio, sembrate straniero e forse visitate questa Galleria per la prima volta?”

Contro ogni mia intenzione ero stato coinvolto in una conversazione estetica sull'arte.

“No, no, signore”, replicai, “anche se straniero, conosco bene questa collezione.”

Dovetti dunque rispondere alla domanda sulla mia nazionalità.

“Se non erro”, disse poi sorridendo graziosamente la signora, “uno studioso delle arti?”

“Questo no, gentile signorina, tutt'al più sono un appassionato d'arte.”

“Certo che no”, ella osservò con grazia affettata, “già dal Vostro modo di esaminare i quadri vedo che dovete essere un intenditore, come anche noi in Germania abbiamo molti studiosi d'arte.”

“Troppa erudizione”, osservò canzonatorio il padre, “troppa, troppa erudizione, offusca la vista e guasta ogni sano e vivo godimento. Ma non è così, signore mio, non pare anche a Voi che questa Maddalena del Correggio, [se non il più prezioso,] sia certo il più bel quadro della nostra Galleria di Dresda?”

“Poiché Voi mi fate l'onore di chiedere la mia opinione, sarebbe scortese da parte mia non rispondervi in tutta franchezza. Confesso che mi dispiace veramente di dovervi dare una risposta negativa.”

“Dunque no?... davvero non Vi piace?”

“Ai miei occhi questa Maddalena, agghindata e un poco civettuola, non è affatto opera di un italiano, e ancor meno un dipinto del Correggio, bensì molto probabilmente una pittura olandese della fine del XVII secolo.” (*)

Il padre indietreggiò di un passo, lanciando [un cupo sguardo] molto significativo alla figlia, sul cui viso, dopo che ebbe udito la mia spiegazione, si leggeva un'espressione di commiserazione.

“Vi prego”, continuai, “di non inquietarvi per l'audacia del mio giudizio.”

“Veramente molto audace, mi pare” notò sprezzante la signorina von Blasewitz.

“Ma esaminate Voi stessa il quadro più attentamente, gentile signora, e forse sarete d'accordo con me che esso ricorda in effetti Andrien van der Werff.”

“Impossibile! Non sapete allora che il van der Werff è citato da tutti i nostri studiosi d'estetica come la quintessenza del Manierismo?”

“Può darsi”, continuai tranquillamente, “ma quando nel 1788 il signore Wogatz, un proprietario terriero di Dresda, accanto a questa Maddalena scelse per il suo furto (187) anche il Paride del van der Werff,(188) ciò non fu per puro caso, ma avvenne per una ragione più profonda; agli occhi di quel conoscitore d'arte entrambi i dipinti avevano lo stesso valore.”

“No, questo è troppo”, mi interruppe agitata la signorina von Blasewitz, “o Vi burlate forse di noi, signore mio?”

“Purtroppo faccio molto sul serio, gentile signora. Abbiate la cortesia di guardare il quadro da vicino. [Vedete com'ella è civettuola mentre legge sdraiata, quasi come se sperasse di venire sorpresa dal suo amante in questa posizione. Correggio prima di tutto è un ingenuo e in questa ragazza non c'è la minima traccia di ingenuità.] Osservate inoltre il blu oltremare del mantello, cangiante e stridente, esso è assolutamente un colore del van der Werff; osservate inoltre la forma affettata delle dita, con le *unghie lunghe, marcatamente illuminate sul margine*, come nessun italiano è solito fare; osservate poi tutti quei *sassolini* così minutamente trattati in primo piano, proprio come nel quadro n. 1643 del van der Werff,(189) e anche il vaso per unguenti accanto alla Maddalena, freddo e di maniera, simile a una miniatura; confrontate queste fronde d'albero con quelle nei quadri del van der Werff, (n. 1817 e 1818) (190, a-b) e infine paragonate le incrinature e le screpolature di questo dipinto con quelle presenti sui quadri del van der Werff o di altri suoi contemporanei e – vostro malgrado – allora forse dovreste concedermi che questo dipinto, anche se non fosse stato realizzato proprio da Andriaen van der Werff, deve almeno appartenere a un suo contemporaneo e conterraneo, e in nessun caso a un italiano, ancora meno a un italiano vissuto nei primi tre decenni del XVI secolo.”

“No, signore, Voi non mi convertirete”, disse con un sorriso di scherno l'indignata dama, la quale non voleva affatto guardare il quadro con più attenzione, poi continuò: “Mi pare che non abbiate mai letto le opere del nostro Raphael Mengs?(191) Anche il Mengs fu certamente un grande conoscitore d'arte, generalmente stimato, signore mio, ed egli come nessun altro si era occupato approfonditamente anche dello studio del Correggio, penetrando a fondo nel modo di

pensare e di sentire di quel maestro divino; ebbene, Raphael Mengs preferisce proprio questa Maddalena, da Voi così disprezzata, a tutti gli altri capolavori del Correggio. Volete di più? Il nostro grande teorico d'estetica nonché poeta, Wilhelm von Schlegel, dedica a questo quadro uno dei suoi sonetti più graziosi.”(192)

“Ah, recitaglielo Elise”, disse il padre deliziato dall'erudizione della figlia, “tu lo conosci a memoria.”

“Oh no, - è inutile predicare ai sordi”, ribatté seccata la figlia.

“Può darsi”, risposi io a questa osservazione un po' pungente. “Tutto ciò è ben possibile poiché il gusto di Mengs era appunto quello della sua epoca. Per quanto riguarda però le teorie estetiche, soprattutto quelle romantiche e neocattoliche, permettetemi di dire che non posso darvi il benché minimo peso. Ogni cinquant'anni abbiamo un'altra estetica; è una questione di moda. In una faccenda che chiede tanta pazienza quale l'osservazione di un quadro, il teorico d'estetica ripone ogni sciocchezza che gli viene in mente; e coloro che leggono simili ciance vanno in visibilio per le belle frasi, e nella loro fantasia vedono la Maddalena del sonetto, ma assai poco quella del dipinto. La maggior parte degli uomini, gentile signora, non si commuovono e non si entusiasmano per la realtà, bensì per una visione della loro fantasia, e questo dono divino dell'immaginazione ci fa vedere proprio quello che desideriamo vedere. Ciò che mi pare del tutto impossibile”, continuai dopo una pausa, “è ritenere questa Maddalena della Galleria di Dresda un'opera di un grande maestro italiano quale fu Correggio. Inoltre questo quadro”, aggiunsi per finire, “è *dipinto su rame e nessun pittore italiano prima della fine del XVI secolo si è mai servito di questo materiale per i suoi quadri.*”

“Eccome, Sebastiano del Piombo non ha forse dipinto anche su rame? Rileggetevi per favore il Vasari”, replicò con un sorriso soddisfatto l'erudita dama.

“Avete ragione, gentile signora. Nella vita di Sebastiano Veneziano il Vasari narra davvero, e anch'io me ne ricordo, che egli non solo dipinse su pietra, ma diede la prova che si poteva parimenti dipingere anche su argento, rame, stagno e altri metalli. Il Vasari però si guarda saggiamente dal citare anche un solo quadro dipinto su rame da Sebastiano del Piombo, e perciò mi permetto di non credere a quest'osservazione, buttata giù nell'impeto della scrittura. Sebastiano dipinse spesso su *lastre di ardesia*, e di queste pitture me ne sono note parecchie; per quante

ricerche io abbia fatto, non conosco tuttavia un solo quadro su rame di un qualsiasi illustre pittore italiano della prima metà del XVI secolo.”^a

“La sostituzione delle tavole di legno e della tela con il rame pare sia stata dapprima introdotta nella scuola di Anversa, e Vi cito i nomi di Martin de Vos, Bartel Spranger, Pourbus il vecchio, R. Savery, Brill, Brueghel, dei quali tutti Voi potrete trovare quadri su rame, ma non un solo maestro italiano dell’epoca aurea dell’arte.”

“La critica”, osservò seccamente la signora aggiustandosi lo scialle sulle spalle, “è come il fuoco che distrugge tutto ciò che sfiora. Di recente, ha ridotto in cenere la nostra splendida Madonna di Holbein,**(195)** oggi tenta di fare lo stesso con l’altro gioiello di questa Galleria, la celebre Maddalena del Correggio. In Russia, dove si rende omaggio al nichilismo, una cosa simile è ben possibile, ma nella nostra Germania, dove grazie al cielo ancora non mancano eminenti studiosi e ricercatori dell’arte, simili velenosi e perfidi tentativi saranno sempre motivo di vergogna. Babbo, andiamocene.”

Se il lettore mi consente ancora un paio di brevi considerazioni sulla Maddalena del Correggio di Dresda, vorrei anzitutto sollevare la questione se mai Antonio Allegri dipinse una Maddalena distesa, in lettura. Con certezza sappiamo che nel suo studio fu realizzata una Maddalena “penitente”,^b ma ora non saprei dire dove attualmente si trovi. Nel “*Giornale di Erudizione artistica*”,^c il signor Guglielmo Brachirolli di Mantova ha appena pubblicato una lettera di Carlo Malaspina, impiegato nella biblioteca di Parma, dove questi dice: Ortensio Lando informò in una

^a In alcune pinacoteche pubbliche si trovano tuttavia quadri su rame che nel catalogo vengono ascritti a maestri italiani vissuti e operanti nella prima metà del XVI secolo; così, tra gli altri, nella Galleria del Louvre vi è ancora una Sacra famiglia (n. 167) attribuita a Dosso Dossi che, osservata più da vicino, si rivela opera fiamminga;**(193)** [lo stesso vale per il ritratto di un uomo con un garofano in mano, che al numero 1195 del catalogo della Pinacoteca di Monaco viene attribuito al Garofalo (nel nuovo catalogo, n. 166, è correttamente indicato come lavoro di un *olandese*).]**(194)** Potrei citare ancora una serie di simili *copie* su rame dipinte da pittori nordici e presentate al pubblico come originali in varie collezioni pubbliche, ma temo di annoiare i miei lettori.

^b Questo emerge da una lettera del 3 settembre 1528 di Veronica Gambara a Beatrice d’Este; si veda “Correggio” di Julius Meyer, p. 219.

^c Vol. I, Fascicolo XI, p. 332.**(196)**

lettera la marchesa di Novellara sul fatto che il Correggio avesse recentemente (?) dipinto per il *magnifico Signore di Mantova* [n.d.t. in italiano nel testo] un'incantevole Maddalena *che legge*.^a Da ciò si deduce che Antonio Allegri dipinse realmente un quadro con lo stesso soggetto del n. 153, ovvero una Maddalena che legge. Che ne è stato però di questo dipinto?

Il Baldinucci affermò che intorno al 1660 il patrizio fiorentino Niccolò Gaddi avrebbe posseduto nella sua collezione una “Maddalena nel deserto”, del Correggio, un quadro più volte copiato da Cristofano Allori. Così dice il Baldinucci. Vogliamo però tralasciare d'occuparcene. Che tuttavia la “Maddalena che legge” *distesa* della Galleria degli Uffizi a Firenze (n. 1149) (197) non sia di Cr. Allori, come vorrebbe darci a credere il catalogo basandosi sul racconto del Baldinucci, ma che invece sia anch'essa una copia *fiamminga*, verrà facilmente ammesso da ogni conoscitore imparziale. Anche su questa copia a Firenze lo sfondo paesaggistico ha un carattere senz'altro nordico; i sassolini in primo piano, che vediamo sul quadro di Dresda, mancano su quello della Galleria degli Uffizi; in compenso, accanto alla santa si scorgono un teschio e un vaso per gli unguenti. La penitente tiene inoltre un crocifisso nella mano sinistra. Ai miei occhi, come detto, anche quella Maddalena di Firenze non è altro che una copia di un pittore fiammingo, e probabilmente *più antica* di questa di Dresda. (*)

È ormai davvero il momento di giungere alla conclusione di questa lunga chiacchierata. A mio avviso dunque, questa Maddalena che giace, assai civettuola e con un fascino sensuale, non appartiene alla prima metà del XVI secolo, e di conseguenza neppure al Correggio, ma con tutta probabilità deve essere uscita dalla scuola dei Carracci verso la fine di quel secolo. Non si può negare che la tipologia della testa di questa Maddalena abbia un che di molto carraccesco. Per quel che però riguarda quel famosissimo quadro dipinto su rame della Galleria di Dresda, esso mi pare *una copia che potrebbe essere stata realizzata all'incirca nella seconda metà del XVII secolo da un fiammingo molto vicino ad Adriaen van der Werff*.^b

^a Egli non dice però che fu ritratta *distesa*.

^b Le repliche di questa Santa Maddalena del “Correggio” sono addirittura innumerevoli, e tra queste si troverà forse anche l'originale “bolognese”.

Per me tutte queste “Maddalene penitenti”, realizzate per la maggior parte a Bologna verso la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo, non sono in fondo altro che la traduzione della Venere dei veneti nella lingua dei Gesuiti. Tra la magnifica Venere addormentata del Giorgione (n. 185) in questa Galleria **(198)** e la “Maddalena penitente del Correggio” (n. 154) c’è tutta la Controriforma cattolico-spagnola.

Dei tre quadri, n. 49, 48 e 50, ascritti a *Francesco Raibolini*, detto il Francia, solamente *due* – credo – appartengono al maestro, e cioè la graziosissima piccola “Adorazione dei Re e dei pastori” (n. 49) **(199)** e il “Battesimo di Cristo” **(200)** (n. 48),^a molto restaurato. Il quadro di Madonna (n. 50) **(202)** però mi sembra soltanto un dipinto della bottega del Francia.

Per concludere, vorrei citare ancora un’altra opera di questa scuola ferrarese-bolognese, ovvero il quadro di Madonna di *Bartolommeo Bagnacavallo* (n. 113).**(203)** Questo dipinto esprime più chiaramente di quanto non sarei in grado di fare con cento lingue che il Bagnacavallo non solo fu allievo, ma anche plagiatario del Dosso. Visto da lontano questo quadro pare proprio un lavoro realizzato dalla mano del Dosso! Non importa che Bartolommeo Ramenghi sia stato qualche tempo anche a Roma e lì abbia imitato Raffaello; egli appartiene alla scuola ferrarese-bolognese. [Le opere migliori di questo maestro, siano esse pitture murali o quadri da cavalletto, vanno cercate a Bologna. Alcune sono conservate nella Pinacoteca locale, e tra queste il quadro con “Le nozze mistiche di Santa Caterina da Siena alla presenza dei Santi Giovanni Evangelista, Antonio, Domenico e del Re Davide” (n. 101), viene perfino attribuito a *Gherardo Fiorentino*. (*)**(204)** Uno dei quadri migliori di Bartolommeo Ramenghi decora il secondo altare di sinistra nella chiesa della Misericordia a Bologna.**(205)** Nella parte superiore di questa tavola è raffigurata la Madonna con il Bambino che giace sulle nuvole; due angeli le sorreggono una corona sulla testa. Nella parte inferiore vediamo, in un paesaggio di fantasia, i santi Francesco e Monica, al cui fianco si trovano un uomo, una donna e una ragazza inginocchiati, che pregano umilmente.]

^a Nella collezione di quadri di Hampton Court si trova una vecchia copia di questo dipinto di Dresda.**(201)**

[Per concludere questa mia discussione sui quadri della scuola ferrarese-bolognese vorrei, a insegnamento dei principianti, introdurre ancora alcuni disegni di quei maestri che hanno principalmente rappresentato questa scuola durante la prima metà del XVI secolo: Lorenzo Costa, Ercole Grandi di Giulio Cesare, Chiodarolo, Amico Aspertini, Correggio. Purtroppo non ho trovato da nessuna parte disegni di Dosso Dossi e del Garofalo che potessi con certezza considerare tali.]

[Nella collezione degli Uffizi, al contrario, si trovano schizzi a penna sia di Lorenzo Costa e del *Chiodarolo*, sia pure di *Amico Aspertini*. Se si confronta la tecnica adottata nei tre disegni appena citati con quella dello schizzo a penna di Ercole de' Roberti, "La strage degli innocenti", nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni di Berlino,(206) si deduce facilmente che tutti e quattro i maestri appartengono alla stessa scuola.^a]

[1] Il disegno di *Lorenzo Costa* agli Uffizi, cornice 38, n. 178, rappresenta nella metà superiore l'incoronazione di Maria; in quella inferiore sei santi. (210) Si tratta del progetto per la sua grande pala d'altare nel coro della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna (211) (Philipot, n. 763, sotto il nome di Filippino Lippi). (*)]

[2] Il disegno del *Chiodarolo*, Uffizi, cornice 36, n. 166, rappresenta Santa Cecilia davanti al proconsole. È il progetto per la pittura murale del Chiodarolo nella cappella di Santa Cecilia in San Jacopo Maggiore a Bologna (Philipot, n. 2847), a sua volta sotto il nome di Filippino Lippi.(*)](212)

[3] Il disegno di *Amico Aspertini* rappresenta cinque figure nude in diverse posizioni. Philipot, n. 1237.(213) Anche Braun a Dornach ha fotografato al n. 558 un foglio di Aspertini con un "fregio".](214)

[4] Nella Salle aux boîtes del Louvre, al n. 436, è esposto un disegno acquerellato che il Baldinucci attribuì al Mantegna, ma che con maggiore competenza il signor Reiset assegna alla mano di Lorenzo Costa. Se non erro questo disegno, che raffigura

^a [È nelle sue pitture murali a Lucca che, credo, si riconosce con evidenza la discendenza di Amico Aspertini da Ercole de' Roberti.(207) Di *Guido Aspertini* si vede una grande pala d'altare nella chiesa di San Martino (208) e un altro quadro nella Pinacoteca di Bologna. Quest'ultimo dipinto, n. 217, viene attribuito, direi a torto, al fratello Amico. (*)](209)

la “Giuditta con la testa di Oloferne”, dovrebbe a maggior ragione, come già osservato, essere attribuito a *Ercole Grandi di Giulio Cesare*. (*) (Braun, 411.)(215)

[Seguono ora alcuni disegni del *Correggio*.]

[5) Agli *Uffizi* un delicato schizzo a carboncino nero, con i santi Antonio, Stefano, Rocco e Giovanni Battista. (Braun, 676.)(216)

[6) Al *Louvre*: disegno per il fregio nella chiesa di San Giovanni a Parma; si tratta di due putti, uno con un leone alato, l’altro mentre gioca con un’aquila. (Braun, 450.)(217)

[7) *Ivi*: tre schizzi per fregi. (Braun, 452.)(218)

[8) *Ivi*: disegno a sanguina per il suo quadro nella Galleria di Parma, raffigurante il martirio di due santi. (Braun, 461.)(219)

[9) A *Chatsworth*: disegno a sanguigna con putti. (Braun, 138.)(220)

[Non mi resta qui che introdurre ancora alcuni disegni del Bagnacavallo:]

[10) Nella collezione degli *Uffizi*: disegno acquerellato con tre santi in piedi (Braun, 559.)(221)

[11) *Ivi*: “L’Annunciazione”. (Braun, 560)(222)

*** **

I VENETI

Veniamo ora ai pittori della Repubblica veneta, le cui opere meravigliose ci investono con il loro fascino peculiare dai muri di queste sale.

Purtroppo i veneti del XV secolo non sono quasi rappresentati nella Galleria di Dresda.

Il ritratto a mezzo busto del doge Leonardo Loredano, n. 53,(223) è soltanto una *copia* del quadro originale alla National Gallery di Londra,(224) [come il nuovo catalogo ha riconosciuto senza difficoltà. Anche il quadro di Madonna con santi, n. 54,(225) che prima portava il grande nome del Giambellino, è stato indicato nel nuovo catalogo come mera opera di scuola. Questa volta faccio un ulteriore passo in avanti e lo definisco un cosiddetto “*pasticcio*”[n.d.t., in italiano nel testo]. La Santa Elena è ripresa dal Bissolo, il San Giuseppe dal Catena, la Madonna dal Bellini; il corpo del Bambino è sbagliato nel modellato; le pieghe sulla manica della camicia della Vergine sono brutte; per di più, tutto è caricatura in questo sgradevole lavoro abborracciato, sulla cui origine italiana nutro qualche perplessità. Poiché tuttavia dieci anni fa, non so come, questo dipinto mi ricordò quel Proteus veneto che d’abitudine si firma Bartolommeo Veneto, e utilizzai pertanto quella buona opportunità per confidare ai miei amici quel che sapevo di questo maestro quasi sconosciuto ma niente affatto scadente, mi sia dunque concesso anche in questa seconda edizione del mio libro di ripetere le poche parole che allora dedicai a questo maestro davvero insolito. Esse potrebbero forse indurre qualche solerte giovane studioso dell’arte a seguire questo mutevole pittore veneto con il nobile proposito di offrire agli appassionati d’arte un quadro più completo della sua personalità di quanto io non sia in grado di fare.]

Quest’artista stravagante e di talento non firmava sempre i suoi dipinti come Bartolommeo Veneziano o anche de Venecia. Su di un quadretto di Madonna, [certamente il più antico che di lui conosco], il cartellino dice: “*Bartolommeo mezzo veneziano e mezzo cremonese*”. Da ciò certamente si deduce che egli fosse un cremonese residente a Venezia. Anni fa questo dipinto si trovava a Venezia in possesso del Senatore Leopardo Martinengo, morto nel frattempo.(226) Un altro quadretto di Madonna del suo primo periodo è esposto al n. 127 della Galleria comunale di Bergamo, nella sezione Lochis.(227) Esso reca l’iscrizione

“*Barholomeus venetus faciebat 1505*”. La forma e l’atteggiamento della mano sono anche qui chiaramente belliniani; il contorno delle palpebre è molto inciso, la forma dell’orecchio si avvicina più a quella di Gentile che di Giovanni Bellini; l’atteggiamento del braccio di Maria, che sostiene il piede del Bambino Gesù, è rigido e goffo, le pieghe sono grossolane, le nuvole nel paesaggio paiono di cotone, il colorito però è brillante e caldo.

Anche il signore Carew di Londra possiede un ritratto risalente allo stesso periodo di attività del maestro, con la scritta: “*Bartolomeo de Venecia, 1506*”.(228)

Nella casa del duca Giovanni Melzi a Milano incontriamo un piacevole ritratto femminile, parimenti segnato “*Btōlamio de Venecia F.*” [che però deve appartenere a un’epoca più tarda del maestro.](229) Questo dipinto raffigura una donna che in una mano regge un martelletto e nell’altra un anello; sul suo bracciale d’oro si legge: “*Sfoza de la Ebra*”, ossia costume tipico di Ebra.^a

[Il colore di questo quadro è brillante e il rosso del cappello sulla testa della donna ricorda quello della scuola di Quentin Metsys, sicché non pare improbabile che a Venezia il nostro Bartolomeo, come altri veneti prima di lui, per esempio Jacometto e Jacopo de Barbari, sia entrato in contatto con maestri *olandesi*. Le ciocche di capelli sembrano d’ottone e tutti gli accessori sono realizzati con precisione da miniaturista.]

Della stessa epoca del maestro deve essere anche l’attraente ritratto di donna, n. 11 nella pinacoteca dell’Istituto Städèl di Francoforte.(230) Lì il dipinto è ingiustamente attribuito alla scuola fiorentina. Come il ritratto presso il duca Melzi, esso raffigura parimenti una cortigiana veneta idealizzata. La giovane donna, in parte nuda e avvolta in un abito molto fantasioso, tiene nella mano destra un mazzolino di fiori, e indossa un medaglione al collo e una corona di alloro le orna il capo. Anche su questo ritratto le ciocche dei capelli sono inanellate come fossero d’ottone.

[In questa stessa sala della Galleria di Francoforte è esposto un altro ritratto di donna (trasformato in una santa), che molto probabilmente dovrebbe appartenere al nostro Bartolommeo, sebbene lì venga assegnato a un ben più noto maestro

^a In dialetto veneziano si dice “*sfoza*” per “*foggia*” (il costume, il modo di abbigliarsi). Ebra sarà stato probabilmente il nome della cortigiana qui ritratta.

lombardo. Voglio lasciare che siano i miei giovani amici a cercarlo e designarlo.](231)

[Vorrei qui ancora richiamare l'attenzione su altri due dipinti, che non sono segnati né con il nome del maestro né con l'anno, e che tuttavia mi sembrano incontestabilmente opere di questo Bartolommeo. Uno dei due è esposto al Louvre, n. 522, come ignoto, e rappresenta a sua volta una donna fantasiosamente vestita, che nella mano destra regge un guanto e nella sinistra una collana caratteristica del maestro.(*)(232) L'altro è un quadro di Madonna nella collezione del duca d'Aumale a Chantilly. Purtroppo non mi ricordo più sotto quale nome vi sia indicato il dipinto.](233)

[Credo di poter introdurre ancora un'altra opera di Bartolommeo Veneto risalente a un periodo un poco successivo dell'attività del maestro; essa si trova all'Ambrosiana di Milano (nella "Sala Pecis") e porta il nome di Lorenzo Lotto.(*)(234) Si tratta nuovamente di un dipinto di Madonna con un ricco sfondo paesaggistico. All'incirca di questa stessa epoca mi sembra anche il quadro di Madonna con i santi e il donatore esposto nella seconda sala della collezione dei conti Borromeo a Milano.(*)](235)

[Se ora potessi però indicare io stesso in questa Galleria di Dresda un dipinto che sembrerebbe appartenere al nostro *Bartolommeo mezzo cremonese mezzo veneziano* [n.d.t., in italiano nel testo], non dubito che offrirei una gradita sorpresa al signor direttore Woermann. Tale scoperta tuttavia non spetta a me, bensì al dottor Gustavo Frizzoni, esperto conoscitore dell'arte italiana. Il quadro che egli, e io credo pienamente a ragione, attribuisce al maestro Bartolommeo non è altri che l'"*Erodiade*" esposto al n. 292.](236)

Secondo la dichiarazione del Piacenza,^a nella Galleria Ercolani di Bologna vi era un quadro di Madonna con l'iscrizione: 1509, a di 7 aprile, Bartolamio scholaro de ZE....BE.... Ora, tanto il Piacenza, quanto più tardi anche i commentatori fiorentini del Vasari,^b interpretavano quel ZE.... come Giovanni, mentre io ritengo che questa iscrizione mutila non possa avere altra spiegazione che quella di ZENTILE BELLINI.

^a Si veda Baldinucci, III, 210 (237)

^b Volume IV, 127; edizione Le Monnier.

In veneto non si usa ZEAN per Giovanni, ma ZVAN, e siccome gli studiosi dell'arte sopra citati non avevano notizia del nostro Bartolommeo Veneziano, essi non esitarono allora ad attribuire quel quadro al grande Bartolommeo Montagna – un errore che non sarebbe perdonabile neppure a un novizio della storia dell'arte.

Anche in Inghilterra si trovano alcune opere di Bartolommeo Veneziano o Cremonese, a secondo di come piace denominarlo. Così la National Gallery di Londra possiede il ritratto di Lodovico Martinengo,^a che reca il seguente cartellino:

Bartolom. Venetus faciebat M.D.XXX. XVI. ZVN. (Giugno) **(239)**

Anche il defunto Barker a Londra possedeva un ritratto femminile “giorgionesco”, segnato con il nome e con lo stesso anno 1530.**(240)** I quadri non firmati di Bartolomeo Veneziano, e credo di conoscerne parecchi, vengono solitamente assegnati a maestri più importanti. Per il momento a me basta di aver richiamato l'attenzione dei miei lettori su questo pittore poco conosciuto.

Se la Galleria di Dresda non può vantarsi di possedere un'opera di mano del Giambellino, essa mostra in compenso un quadro caratteristico del grande contemporaneo e cognato dei fratelli Bellini, intendo *Andrea Mantegna*.^b Esso rappresenta la Sacra famiglia e reca il numero 51.**(241)**

[I dipinti su *tela* del Mantegna, come questo, appartengono tutti] all'ultimo periodo d'attività del maestro, cioè intorno al [1490-1506, anno della sua morte.]**(242)** [Nei suoi esordi egli era solito preferire la tavola di legno. Poiché, come a tutti i maestri più importanti, anche al Mantegna furono attribuite alcune opere che

^a Pare dunque che la famiglia Martinengo abbia protetto questo pittore Bartolommeo, poiché, come abbiamo visto, il Senatore Martinengo a Venezia possiede in eredità un quadretto del maestro, e precisamente un suo lavoro giovanile.**(238)**

^b [Che Andrea Mantegna non sia nato a Padova ma a Vicenza risulta dal seguente documento, conservato nell' *Archivio di Stato* a Venezia (Avog. Di Comun – X, Fasc. 2, c. 57, 1455 – 2. januarii) nel quale si legge all'incirca così: “*Pro Andrea mantenga pictore, Pars posita in Consilio de XL^a propter placitare Advocatorum Communis quod istud compromissum rogatum de MCCCCXLVII di XXVI Januarii per magistrum Franciscum Scarzono pictorem de Padua et Andream Blasij Mantegna de Vincentia pictorem, per quod se compromiserunt*” ecc.]

non appartengono a lui bensì ad altri suoi contemporanei o imitatori, spero non me ne si voglia se, ad ammonimento dei principianti, presento qui una dopo l'altra quelle opere da cavalletto, sia su tavola sia su tela, che sono convinto possano essergli attribuite:]

[Iniziamo con l'elenco dei *dipinti su tavola* del Mantegna che si trovano ancora in *Italia*:]

[1] Il polittico con San Luca al centro, realizzato per l'altare dell'Evangelista Luca nella chiesa di Santa Giustina a Padova (1453-54); nella Pinacoteca di Brera.](243)

[2] La grande pala d'altare nella chiesa di San Zeno a Verona (1460).](244)

[3] Il quadro di Madonna circondata da teste di angeli che cantano; ivi.](245)

[4] Il piccolo San Giorgio nell'Accademia di Venezia.](246)

[5] Il "Trittico" nella Galleria degli Uffizi.](247)

[6] Presentazione al tempio, nella collezione Querini-Stampalia a Venezia.](248)

[7] Il quadro di Madonna con santi, nella Galleria comunale di Verona.](249)

[8] Il quadro di Madonna con santi, nella Pinacoteca di Torino.](250)

[9] Il quadretto di Madonna nella Galleria degli Uffizi, n. 1025.](251)

[Seguono ora le *tavole* del Mantegna che si trovano all'estero:]

[10] e [11] due predelle della pala d'altare di San Zeno a Verona, nella collezione di Tours.](252, a-b)

[12] La terza predella della pala d'altare di San Zeno, raffigurante la "Crocifissione di Cristo", al n. 250 della Galleria del Louvre.](252, c)

[13] "Cristo nel giardino", nella collezione del conte di Northbook a Londra.](253)

[14] Il ritratto del cardinale Scarampi nel Museo di Berlino.](254)

[15] Il San Sebastiano, n. 282, nella Galleria del Belvedere a Vienna.](255)

[16] L'"Ecce homo", nella Galleria di Copenhagen.](256)

[Dei quadri da cavalletto dipinti su *tela* mi sono noti i seguenti, che ritengo realizzati dalla mano del maestro:]

[17] I vari pezzi che raffigurano il corteo trionfale di Cesare in Hampton Court; iniziati nel 1487 e conclusi nel 1492. Sotto Guglielmo III questi quadri purtroppo furono ridipinti, ovvero completamente deturpati dal pittore Laguerre.](257)

[18] La grande Madonna in trono con santi, n. 271, nella National Gallery di inglese.](258)

[19] Sansone e Dalila, n. 1145, ivi.](259)

[20] Il quadretto di Madonna realizzato a tempera nella Galleria comunale di Bergamo, n. 153. (260)^a]

[21] Il quadretto di Madonna al Museo Poldi Pezzoli di Milano.](262)

[22] La cosiddetta “*Madonna della Vittoria*” (1495), nella Galleria del Louvre, n. 25. (263)^b]

23) La “*Vittoria sui vizi*”, ivi, n. 253.(265)

[24] Il “*Parnaso*”, ivi, 252.](266)

25) Il quadro di Madonna nella Galleria di Dresda.(267)

^a [Il tipo del volto di questa Madonna del Mantegna è molto diverso da quello delle Madonne di Raffaello, del Francia e del Luini; le Madonne del Mantegna sono donne dell’Antico Testamento e hanno una certa parentela con le Sibille di Michelangelo. Chi apprezza le Madonne di Sassoferrato o di Carlo Dolci, si spaventerà davanti a quelle del padovano. Questo eccellente quadretto, realizzato dal maestro con la più grande cura e amore, potrebbe forse essere uno di quei due dipinti che Mantegna menziona in una lettera del 21 dicembre 1491 indirizzata a Francesco Gonzaga, e che recita: “*Io perché ho inteso che la excellentia vostra ha donato el quadretino a Milano, io ve ne mando un altro, rimanendomi però le stampe da farne deli altri, per gracia dila gloriosa Virgine Maria, dalla quale sempre ho ottenuto molte più grazie ch’io non-n’ò meritato. Ma al presente, in presentia dela excellentia vostra, la priego che la vi meta in core di atendermi le promese fate con quella liberalità che ha sempre fato et fa la excellentia vostra, adciò che sia noto a tuto el mondo che la mia longa servitù sia stata riconosciuta dalla illustrissima casa di Gonzaga, alla qualle con tute le force mie e virtù auta da Dio, mi ò sempre sforzato di fare honore et al presente più che mai ne sonno benissimo apto e disposto, non mi lasando mancare la excellentia vostra et ch’el parrà che quella faci conto delle cose mie.*” [n.d.t., in italiano nel testo, segue traduzione in tedesco] (261) Se da queste righe emerge la forte coscienza di sé che animava questo grande artista, un altro documento scritto ci rivela invece Andrea Mantegna quale uomo altamente suscettibile, che non voleva lasciare impuniti i danni subiti, trascinando il proprio vicino in tribunale per avergli rubato i fichi dal giardino.]

^b Anni addietro a Vienna, nel palazzo di Sua Altezza il principe del Liechtenstein, vidi questa Madonna con il Bambino del Mantegna venire utilizzata da un maestro nordico per un quadro. Il mediocre copista aveva dal canto suo aggiunto cinque miseri angeli. Questa grigiastria abborracciatura, che rientra in quella categoria di dipinti che in Italia si suole chiamare “*pasticci*”, fu in seguito allontanata dai confini del palazzo principesco e donata da Sua Altezza alla collezione dell’Accademia viennese, dove reca il n. 1084.(264)

26) La “*Madonna in trono con santi e angeli musicanti*” (1497) nel Palazzo Trivulzio a Milano.(268)

27) Il “Battesimo di Cristo” nella sacrestia della chiesa di Sant’Andrea a Mantova.(269)

28) Il quadro di Madonna con i Santi Zaccaria, Giuseppe, Elisabetta e il piccolo Giovanni, ivi (270) (questi ultimi due dipinti sono ritenuti opere di Francesco Mantegna dai signori Crowe e Cavalcaselle, I, 416-417, e anche dal direttore W. Bode, II, 617).(*)

[29) Il corteo trionfale di Scipio, alla National Gallery, n. 902, dipinto a Venezia verso il 1505 per Francesco Cornaro.](271)

[30) Il San Sebastiano, figura intera più grande della dimensione naturale, nella collezione Scarpa a La Motta, a Treviso.](272)

31) Il “compianto sul Cristo morto” nella Pinacoteca di Brera a Milano.(273)

[In questa occasione non posso fare a meno di menzionare altri due dipinti del Mantegna che appartengono a loro volta a quest’ultima categoria delle sue opere (1490-1506):]

[32) Uno raffigura al centro, in piedi su di una specie di piedistallo in pietra, il Cristo bambino che regge il globo terrestre nella mano sinistra; alla sua destra si trova il San Giovannino, che con la mano destra indica il Cristo, dietro di lui a sinistra il San Giuseppe, davanti al quale è inginocchiata Maria, della quale si scorgono appena la testa e il busto. Questo quadro eccellente, composto in maniera così originale, si trova a Firenze nella collezione ricca di bei dipinti del famoso studioso d’arte, il dottore J. P. Richter.](274)

[33) Un altro, assai malandato, quadretto di Madonna del Mantegna dipinto su tela, dopo la morte del visconte Both de Tauzia, direttore della Galleria del Louvre, giunse nelle mani del suo erede.](275)

[Oltre a queste 33 opere del grande padovano da me elencate, se ne troveranno forse ancora alcune nelle collezioni private; il loro numero dovrebbe comunque difficilmente superare la mezza dozzina, poiché il Mantegna, come Leonardo da Vinci, non fu un pittore veloce.]

[Dopo aver proposto i dipinti del maestro che mi paiono autentici, sia qui ancora segnalata una dozzina di opere che nei libri vengono tuttora attribuite al grande maestro, ma che io ritengo indegne del Mantegna:]

[1] La piccola tavola con la “Morte di Maria”, nel Museo del Prado a Madrid, n. 295, opera di un *debole* imitatore del Mantegna;](276)

[2] Un altro piccolo dipinto su tavola con due figure femminili che raffigurano le stagioni, alla National Gallery, n. 1125, realizzato da un *capace* imitatore del Mantegna;](277, a-b)

[3] Il quadro di Madonna al Museo di Berlino, n. 27, di un *imitatore* del Mantegna proveniente da Murano;](278)

[4] Il cosiddetto ritratto di Elisabetta Gonzaga, moglie di Guidobaldo da Montefeltro, nella Tribuna della Galleria degli Uffizi, opera di un veronese, forse di Francesco Carotto. (Il quadro è troppo ridipinto e perciò danneggiato per poterlo attribuire ancora con qualche certezza.)(279)

[5] Il San Marco nella collezione dell’Istituto Städeler a Francoforte (con ogni probabilità di mano di Francesco del Cossa.)(280)

[6] La “Trasfigurazione di Cristo” nel Museo Correr a Venezia; risalente al periodo giovanile di Giovanni Bellini;](281)

[7] La figura della Santa Eufemia nel Museo di Napoli. Il quadro è così sfigurato dai restauri da dover essere considerato perduto. (Il cartellino mi pare falsificato.)(282)

[8] Il quadro di Madonna con angeli musicanti in palazzo Scotti a Milano, di un imitatore padovano del Mantegna, - il cartellino è un’evidente falsificazione moderna.](283)

[9] Il ritratto di Vespasiano Gonzaga nella Galleria comunale di Bergamo, n. 154,(284) così come un secondo ritratto maschile, con cartellino apocrifo, nella Galleria Sciarra-Colonna a Roma (di Francesco Bonsignori). (*)(285)

[10] Le figure in piedi dei Santi Geronimo^a e Alessio, ivi, n. 159 e 161 (di Gregorio Schiavone.)(286, a-b)

^a Questo San Geronimo di Gregorio Schiavone, allievo dello Squarcione, ricorda così tanto Carlo Crivelli che ogni osservatore imparziale vi troverà l’evidenza che Carlo Crivelli appartiene alla scuola padovana e non a quella di Murano.

[11] La “Risurrezione di Cristo”, ivi, n. 169 (di un imitatore del Mantegna).](287)

[12] A proposito del dipinto con il compianto sul Cristo della Galleria Vaticana si vedano le mie “Kunstkritische Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfilii”, p. 357.](288)

[Delle *pitture murali* di Andrea Mantegna ci sono pervenute in condizioni di conservazione più o meno accettabili, le seguenti:^a]

[1] Le due figure dei Santi Antonio e Bernardino, realizzate dal Mantegna nel 1452 sopra il portale maggiore della chiesa di Sant’Antonio a Padova.](289)

[2] La storia di San Giacomo e del martirio di San Cristoforo nella chiesa degli Eremitani (1453-59).](290)

[3] Le pitture murali raffiguranti scene tratte dalla vita familiare di Lodovico Gonzaga e della sua consorte Barbara di Brandeburgo, con i loro bambini e parenti, nel Palazzo ducale di Mantova (1474-84).](291)

[Gli affreschi in Vaticano, realizzati dal Mantegna per volontà di Papa Innocenzo III negli anni 1488-90, sono stati, come è noto, completamente distrutti.](292)

[In conclusione, sia qui citata ancora una mezza dozzina di disegni del Mantegna; essi possano servire di norma ai principianti per distinguere gli *innumerevoli* falsi, ovunque attribuiti al grande maestro, dagli originali:]

[1] Il “Giudizio di Salomone”, dipinto in chiaroscuro su tela, n. 241 nella collezione del Louvre; Braun, 408.](293)

^a [Per pitture murali si intende generalmente la pittura a fresco, vale a dire quadri dipinti su *calce fresca*. Le pitture murali del Mantegna, come quelle di Leonardo da Vinci, ovvero il suo grande Cenacolo nel Refettorio del monastero presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, vengono definite affreschi senza tuttavia meritarsi affatto questo nome. Esse sono realizzate con colori a tempera su stucco lucido. Mantegna lavorò all’incirca per sei anni alle pitture murali degli Eremitani a Padova e altrettanto a quelle della cosiddetta Camera degli Sposi nel Palazzo ducale di Mantova. È noto inoltre con quale ingenua impazienza il priore del monastero di Santa Maria delle Grazie a Milano guardasse al completamento del Cenacolo, e quanto spesso egli si lamentasse con Lodovico il Moro per il lento procedere del lavoro di Leonardo. Il buon priore aveva forse inteso dire che la pittura a fresco richiedeva poco tempo e quindi non poteva comprendere perché Leonardo non finisse mai il suo lavoro. In compenso però, le pitture murali di Mantegna e Leonardo potevano venire equiparate alle loro opere da cavalletto per la finezza dell’esecuzione.]

[2] “Mucius Scaevola”, trattato come il precedente disegno, nella collezione di Monaco.](294)

[3] “Cristo tra Andrea e Longino”, ivi.](295)

[4] Un uomo morente steso a terra, disegno a inchiostro, al British Museum (vol. XX). Braun, 56.](296)

[5] “La calunnia” (da Lucianus); disegno a inchiostro, lumeggiato in bianco. British Museum (vol. XX), Braun 59.](297)

[6] Un grande foglio con Marte al centro, a destra Diana, a sinistra Venere, disegno a inchiostro lumeggiato in bianco; purtroppo colorato di marrone da una mano più tarda. British Museum (vol. XX), Braun 58.](298)

[7] Madonna in trono con il Bambino in piedi sulle ginocchia, in basso a destra un putto seduto. British Museum (vol. XX), Braun 57.](299)

[8] Giuditta con la testa di Oloferne, disegno a inchiostro, nella Galleria degli Uffizi. Braun, 791.(300) (Una copia di questo disegno viene presentato come originale nella collezione del Louvre, Braun 410.](301)

[Anche l'altro disegno al Louvre (dipartimento His de la Salle, n. 58), con il progetto per una statua di Virgilio, non è di mano del Mantegna, al quale viene lì attribuito, bensì spetta, a mio parere, a Francesco *Bonsignori*. (*) (302) Nella Galleria di Brunswick invece, così come nella collezione della Biblioteca reale di Torino, vengono assegnati al Mantegna, come credo, disegni a penna di *Marco Zoppo*. (*)] (303, 304)

I due dipinti di *Cima da Conegliano*, n. 61 e 63,^a sono parimenti originali; il primo è molto ridipinto,(305) l'altro è stato realizzato sotto l'influenza di Carpaccio;(306) anche la “Testa di Cristo”, n. 62,(307) sebbene molto rovinato, mi sembra tuttavia essere originale, [e dello stesso avviso è anche la direzione della Galleria. Nelle collezioni straniere le opere di questo nobile e serio maestro non sono frequenti; né il Museo del Prado a Madrid, né il Louvre (308) possiedono dipinti del Cima. La Galleria del Belvedere (309) e la Pinacoteca di Monaco (310) esibiscono di lui un soltanto quadretto ciascuna; perfino nelle collezioni inglesi si incontrano solo poche opere del maestro, e per la verità nemmeno queste non sono le più appaganti. Questo è il segnale che Cima da Conegliano è stato apprezzato per il suo vero valore

^a Un “Cristo benedicente” e la “Presentazione di Maria al tempio”.

soltanto a partire dal nostro secolo. Le sue opere più significative si trovano tutte nelle chiese e nelle collezioni pubbliche del nord Italia.]

Buoni esempi della maniera di *Girolamo da Santa Croce* sono i dipinti n. 55 (311) e 56 (312).^a [Girolamo da Santa Croce ha rappresentato più volte il “Martirio di San Lorenzo”. Non di rado accade che i principianti confondano il Girolamo con il Catena, come incredibilmente avviene anche nell’Accademia veneziana, dove l’orrendo quadro con la “Flagellazione di Cristo” (sala IX, n. 13), evidentemente un lavoro abborracciato del Girolamo, viene ancora oggi attribuito a Vincenzo Catena. (*) (313) Anche il signor direttore Bode (II, 658) lo presenta come tale ai suoi lettori. Se un appassionato d’arte avido di sapere dovesse trovarsi di fronte a quest’opera, avrebbe molta difficoltà a costruirsi un buon giudizio sia dell’arte del Catena, sia del gusto estetico dei suoi contemporanei, che tanta stima riservano a questo maestro.]

Al n. 66 (nel vecchio catalogo indicato come sconosciuto) troviamo un quadretto incantevole che raffigura la Santa Vergine con Gesù Bambino fra due angeli. Secondo la mia opinione si tratta di un’opera di *Giovan Francesco Carotto* (*);(314) purtroppo è molto ridipinta.^b Tuttavia, [con mia non poca soddisfazione, è stata accolta anche nel nuovo catalogo come opera del veronese Giovan Francesco Carotto.]

Un capolavoro di quest’antica scuola veneta fu acquistato alcuni anni fa a Vienna dalla direzione di questa Galleria: il grande San Sebastiano di *Antonello da Messina* (n. 52),(320) senza dubbio un’opera *veneta*. Qui si può vedere la forte impressione che gli affreschi del Mantegna nella cappella degli Eremitani a Padova devono avere

^a Maria e Giuseppe, circondati da angeli, pregano il Bambino appena nato – e: ilto.ue angeli. Si tratta sborracciato delarlo Crivelli martiri di San Lorenzo.

^b L’angelo dietro la Madonna ricorda qui un altro angelo, che il Carotto dipinse nel quadro della nota cappella di Sant’Eufemia a Verona (un quadro ora esposto nella Galleria comunale).(315) Il colore arancione è parimenti caratteristico per la scuola di Liberale da Verona, alla quale appartiene il Carotto. Questo quadro meriterebbe davvero di essere liberato della sua maschera e di venir poi esposto vicino al bel ritratto del *Cavazzola* (n. 2411),(316) conterraneo del Carotto. Nelle collezioni tedesche mi sono capitate allo sguardo solo tre opere di codesto maestro veronese pieno di talento, e cioè una piccola opera giovanile inscritta col nome nella collezione dell’Istituto Städel di Francoforte (n.22);(317) un’amabile Madonna presso il barone Sternburg a Lütschena (*),(318) e da terzo un altro quadro di Madonna dell’epoca tarda del maestro, nella collezione del signore Edward Habich a Kassel.(319)

esercitato su Antonello. Purtroppo anche questo dipinto è molto ritoccato; così, per esempio, tutte le parti in ombra dell'architettura sono ridipinte, come anche il cippo sul davanti e pure le ombre del corpo, degli occhi e della fronte del santo; anche il cielo è ritoccato, poiché il colore originale dell'aria doveva essere stato molto più chiaro e trasparente. Nondimeno il quadro merita un grande interesse sebbene non possa dirsi bello. Con quanta vivacità e spirito sono dipinte le figurine nel piano di mezzo e sul fondo, e anche la guardia addormentata – personaggio dall'effetto quasi comico! Com'è squisita l'esecuzione fin nei più minuti dettagli! Bellissima è la coppia che guarda giù dal terrazzo. Questo dipinto di Antonello dev'essere stato realizzato tra il 1480 e il 1490. Tanto Antonello è ammirevole nei suoi ritratti, così è scialbo e goffo quando si tratta di dare espressione al sentimento profondo dell'anima. Si confronti ora questo San Sebastiano con quello intimamente appassionato del Liberale nella Galleria di Brera a Milano,(321) [o anche con l'altro San Sebastiano di Dosso Dossi, ivi,](322) e a chiunque balzerà all'occhio quale grande differenza corra tra l'artista di Messina e il veronese.

[Fu a Firenze che, all'inizio degli anni Settanta del XV secolo, alcuni eccellenti scultori che praticavano anche la pittura, con l'intenzione di dimostrare il loro sapere e la loro abilità nel disegno del corpo umano, tentarono di rappresentare il corpo nudo a dimensione naturale.^a Se non erro, il grande San Sebastiano che Antonio del Pollaiuolo disegnò dal vero per Antonio Pucci (323) fu uno dei primi tentativi di questo genere.^b Delle altre rappresentazioni di corpi umani a misura naturale di Antonio del Pollaiuolo, come pure delle fatiche di Ercole da lui dipinte per Lorenzo il Magnifico, si è persa, come si sostiene, ogni traccia.](325)

^a [Vasari racconta: Antonio del Pollaiuolo, il miglior disegnatore del suo tempo, fu il primo a dedicarsi all'anatomia del corpo umano (V., 98); *“egli s'intese degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui; e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto e fù il primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma ed ordine nelle figure”*.]

^b [La pala d'altare di Antonio del Pollaiuolo si trova dal 1856 nella National Gallery, n. 292. Il dipinto fu evidentemente realizzato dal fratello Pietro, il pittore. Il cartone però deve averlo eseguito Antonio, lo scultore. Un disegno a penna e guazzo della figura di San Sebastiano, lavoro di Antonio del Pollaiuolo, si trova nella collezione Morelli a Milano e fu riprodotto nell'opera del signore Gustavo Frizzoni (*Quaranta disegni della Raccolta Morelli*, Milano, Hoepli, 1886)](324)

[Intorno allo stesso periodo dovrebbe essere stata realizzata anche la grande tavola con il “Battesimo di Cristo” del suo rivale, ovvero di Andrea del Verrocchio.(326) Se osserviamo ora questi due dipinti, l’uno di A. Pollaiuolo e l’altro di A. del Verrocchio, senza un’opinione preconcepita, allora dobbiamo, come credo, dichiarare entrambe le opere insufficienti. Il quadro del Verrocchio ci è pervenuto in uno stato di conservazione spaventoso; fu innanzitutto maltrattato, e poi ridipinto con colori a olio; attualmente è esposto nell’Accademia di belle arti di Firenze. In quei dipinti il grande scultore Verrocchio è riconoscibile soprattutto nelle teste. Verrocchio era insuperabile quando si trattava di rappresentare il corpo umano *nudo* in piccole proporzioni; mi basta ricordare il suo bronzo di Davide al Bargello e il putto sulla fontana nel cortile di Palazzo vecchio. Soprattutto però, come credo, il Verrocchio va ammirato per la plasticità delle sue teste, alle quali egli sa regalare dei tratti così aggraziati ed espressivi come nessun altro prima e dopo di lui, fatta eccezione per il suo grande allievo, Leonardo da Vinci.]

[L’esempio dei summenzionati scultori incoraggiò poi molti altri dei loro contemporanei a rappresentare figure nude a dimensione naturale, e tra gli altri anche Sandro Botticelli. Per questo scopo fu quasi esclusivamente scelto il San Sebastiano, l’Apollo della mitologia cristiana, fatto del quale si ha occasione di convincersi in quasi tutte le gallerie pubbliche, sia in Italia che all’estero. Colui al quale, fra tutti i pittori del XV secolo, spetta però il primato nella rappresentazione del nudo fu, senza dubbio, Luca Signorelli, e chi tra i miei lettori avesse visto i suoi affreschi nel duomo di Orvieto sarà qui certamente d’accordo con me.](327)

[Nel Veneto furono in particolare gli studenti dello Squarcione che si arrischiarono in questo stesso compito, e fra loro prima di tutti Andrea Mantegna. L’occasione gli venne offerta dalla rappresentazione del martirio di San Cristoforo nella chiesa degli Eremitani a Padova.(328) Ma nemmeno a lui, mi sembra, fu dato di risolvere con successo il difficile compito. Perfino più tardi, nelle due opere dei suoi ultimi giorni, come nel “Cristo morto” della Galleria di Brera (329) e nel San Sebastiano, più grande del naturale, nella collezione Scarpa a La Motta,(330) Mantegna rimase, come credo, molto indietro rispetto al Botticelli e a Liberale da Verona. Il suo San Sebastiano mi pare perfino un quadro ripugnante.]

[Alle opinioni che nel corso degli anni hanno assunto i caratteri del dogma, e della cui verosimiglianza non ci si cura più, appartiene in prima linea la convinzione che Antonello sia emigrato nelle Fiandre e lì abbia appreso la *pittura a olio* da van Eyck (alcuni scrittori sostituiscono a van Eyck, morto nel 1441, Roger van der Weyden o anche Hans Memling). Se non mi sbaglio troppo, questa leggenda deve la sua origine alla fantasia vivida e presuntuosa di qualche siciliano.]

[Analizziamo la questione più da vicino e senza alcuna opinione preconconcetta.]

[Che i pittori europei fossero soliti adoperare l'*oil medium*, per usare un'espressione gradita ai signori Crowe e Cavalcaselle, già molto tempo prima dei fratelli van Eyck, non emerge solo dal "Tratto della Pittura" di Cennino Cennini, pubblicato nel 1437,(331) bensì dal molto precedente "*diversarum artium schedula*" del monaco Theophilus.^a](332)

[L'epigrafe che nei Paesi Bassi venne posata in memoria di Jan van Eyck non fa il minimo accenno all'invenzione della pittura a olio:]

*[Hic jacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo Picturae gratia mira fuit. Etc.^b]*

[Anche tra gli scrittori tedeschi del XV secolo nessuno parla di questa scoperta van eyckiana, mentre la maggior parte dei pittori tedeschi, come, tra gli altri, Martin Schöngauer, Michel Wohlgemuth, Albrecht Dürer, Hans Holbein il vecchio, Burckmair, aveva fatto proprio il metodo della pittura a olio *perfezionato* dai fratelli van Eyck, senza che la notizia facesse scalpore di qua delle Alpi.]

[Perfino in Italia sembra che prima della biografia di Antonello da Messina, pubblicata nel 1550 nelle "Vite" del Vasari, nessuno avesse preso nota della nuova maniera di dipingere fiamminga.]

[Bartholomeus Facius nel suo "die viris illustribus", libro scritto nel 1456 su Joannes Gallicus (van Eyck), che egli chiama *pittore pratico* "*Pictorum princeps*",

^a [Si veda Vasari (I, S.XVIII) nel secondo commento di Lorenzo Ghiberti, che di Giotto riferisce: "Costui lavorò in muro, lavorò in tavola, lavorò a olio" ecc.]

^b [Si veda Zani, *Enciclopedia ecc.*, II, 305](333)

annota tuttavia che van Eyck “*multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita, ex Plinii, & aliorum auctorum lecitone didicerat.*”](334)

[Un contemporaneo del Facius, l’architetto e scultore fiorentino Antonio Averulino, detto Filarete, nel ventiquattresimo libro del suo “*Trattato della Architettura etc.*” (nella trascrizione della biblioteca Trivulzio a Milano e nel manoscritto originale della Magliabecchiana, l’attuale Biblioteca nazionale di Firenze) dice che “anche a *olio* si possono fissare tutti questi colori su tela o tavola, ma che per questo scopo c’è un *altro sistema pittorico*, molto bello per coloro che lo conoscono. In Germania (Lamagna) si lavora bene in questo modo, in particolare vi si distinguono il maestro Johan von Brügge e il maestro Roger (van der Weyden), che lavorano entrambi ottimamente con i colori a olio. Domanda: dimmi come si utilizza quest’olio e che tipo di olio è? Risposta: olio di lino. Domanda: non è molto torbido? Risposta: sì, soltanto che gli si leva la torbidità; però non so in quale maniera” ecc.^a](335)

[Nell’anno 1464, quando Filarete redasse il suo *Trattato*, Antonello, che secondo gli storiografi era nato verso il 1414, aveva cinquant’anni; tuttavia, come abbiamo appena visto, il messinese non vi viene messo in rapporto neppure dal Filarete. Allo stesso modo mantengono su di lui il riserbo sia Ciriacus da Ancona sia il toscano Albertini.]

[Fra tutti gli scrittori del XV secolo solamente il *siciliano* Matteo Collaccio lo nomina, e precisamente in una lettera che indirizzò a un altro siciliano, *Antonio Siciliano*, rettore dell’università di Padova, nella quale parla degli uomini famosi del suo tempo: “*habet vero haec aetas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi Cassiani aede magnae est admirationi.*”]

[Albrecht Dürer, che nel 1494 visitò per la prima volta la città lagunare, cioè all’epoca in cui Antonello era appena morto, non lo nomina neppure con una parola nelle sue lettere e annotazioni più tarde; un segno, mi sembra, del fatto che come artista Antonello non godesse a Venezia di molto prestigio, e che agli occhi dei

^a [Ne emerge che al tempo del Filarete il nuovo sistema pittorico van eyckiano era noto *teoricamente*, ma che tra i pittori italiani nessuno aveva ancora osato abbandonare il metodo nostrano della pittura a tempera.]

conoscitori d'arte non potesse avere quell'importanza che nelle biografie del Vasari gli si volle attribuire *cinquant'anni* più tardi.]

[Nel 1524, il patrizio veneziano Marcantonio Michiel, appassionato d'arte di vasta cultura,^a si rivolse all'architetto Summonzio da Napoli con l'intenzione di ottenere notizie più dettagliate su Antonello da Messina. La risposta del napoletano al veneziano suona così: "Dall'epoca del re Ladislao, fino al nostro maestro napoletano Colantonio, non abbiamo avuto nessun altro uomo che avesse una così grande predisposizione verso la pittura; se non fosse morto giovane avrebbe sicuramente realizzato grandi cose. E se questo Colantonio non conseguì quella perfezione della sua arte alla quale da Voi a Venezia giunse il suo *allievo* Antonello da Messina, ciò fu solamente colpa del tempo in cui visse. La professione di Colantonio, come era allora in uso a Napoli, era di dipingere alla maniera degli olandesi, e poiché egli amava appassionatamente la sua arte, prese la decisione di recarsi nelle Fiandre per perfezionarsi sul posto nella pittura. Il re Roger d'Anjou^b lo tratteneva tuttavia dal programmato viaggio insegnandogli lui stesso l'uso dell'olio (*pratica*), così come i segreti della miscela dei colori (*tempera*). Da Colantonio, che ancora giovane passò ad altra vita, lo apprese poi il suo allievo Antonello da Messina."^c]

[La critica più recente ha chiaramente dimostrato che il pittore napoletano Colantonio da Summonzio non fu altro che una delle tante invenzioni o chimere del campanilismo napoletano,^d sebbene questo nulla tolga alla questione che qui ci interessa. Tengo solamente a richiamare l'attenzione dei miei lettori sul fatto che il primo studioso che raccontò dell'educazione pittorica di Antonello fu l'architetto napoletano Summonzio, lo stesso a volere che la *nuova* arte olandese di dipingere a olio non fosse appresa nelle Fiandre, come sostiene il Vasari, bensì in *Italia*.^e]

^a [In questo Marcantonio Michiel sospetto, come altri, di rintracciare l'Anonimo del Morelli.]
(336)

^b [Il re Roger regnò su Napoli dal 1435 al 1442.]

^c [Si veda: Lanzi, *Storia Pittorica della Italia* (Milano, 1824), II, 319.]

^d [Si veda: Crowe e Cavalcaselle, I, 335 e II, 78, e Gustavo Frizzoni: (Archivio Storico Italiano) "*Napoli nei suoi rapporti coll'arte del Rinascimento*".](337)

^e [L'ignoranza, come pure l'infantile e ridicola vanità patriottica di questo Summonzio, non sorprenderà nessuno studioso dell'arte a cui siano noti i libri del napoletano De Dominicis (per non

[In stridente contrasto con questa relazione del napoletano è quella su Antonello che, credo, un dotto siciliano consegnò circa 25 anni dopo al Vasari per le sue “Vite”. Secondo quest’ultimo, Antonello avrebbe appreso a disegnare a Roma (da chi?), si sarebbe ritirato in seguito a *Palermo*^a conquistandosi grande fama, e dopo alcuni anni di soggiorno sarebbe poi ripartito alla volta della sua città natale Messina, dove avrebbe vantato la celebrità goduta a Palermo. Quando però un giorno Antonello si recò a Napoli e lì gli fu mostrato il bel quadro di Jan van Eyck che dalle Fiandre era stato inviato al re “René”, l’ardore e la vitalità dei colori in quel dipinto gli fecero un’impressione tale che senza esitazione egli si decise a partire per Bruges, dove, accolto nella maniera più amichevole da Jan van Eyck, fu da questi subito iniziato al segreto della pittura a olio. Rientrato dalle Fiandre a Messina (ovvero verso il 1440 o 1441, poiché in quest’ultimo anno Jan van Eyck morì), Antonello avrebbe trascorso solo poco tempo nella sua città natale e si sarebbe poi trasferito a Venezia – quindi intorno al 1442 o 1443.]

[Ascoltiamo ancora un siciliano più tardo, Maurolicus (Hist. Sican. fol. 186). A suo dire Antonello avrebbe: “*ob mirum ingenium Venetiis aliquot annos publice conductus vixit: Mediolani quoque fuit percelebris*”. È sorprendente che non un solo scrittore contemporaneo di Milano commemori la presenza del celebre Antonello da Messina nella città lombarda!]

[Se da un lato, come abbiamo appena visto, il resoconto di Summonzio suona molto sciocco, dall’altro, sia dalle righe dei siciliani Matteo Collaccio e Maurolicus sia dalla biografia di Antonello nell’opera del Vasari, il campanilismo siciliano emerge così ingenuo in tutta la sua puerile vanità, che a stento si trattiene un sorriso. E di fatto, fra tutte le biografie dei vari artisti raccolte dal Vasari nelle “Vite”, nessuna come quella di Antonello da Messina tradisce a tal punto la cronologia e la storia.]

[Essa tocca il culmine là dove menziona l’epitaffio sulla tomba del maestro, morto a Venezia nel 1493; un’*iscrizione sepolcrale* che, per quanto sia stata cercata, nessuno è ancora stato in grado di rintracciare.]

parlare di quelli di Sanazzaro). L’uomo, in particolare quello nato nelle regioni meridionali, ama vantarsi e essere orgoglioso specialmente di ciò che non possiede affatto.]

^a [Da questo passaggio mi sembra emergere l’origine palermitana dell’autore.]

[D.O.M

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae^a totius ornamentum, hac humo contegitur, Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venutas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem (!) primus italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.”]

[Tutto ciò, come pure la storia di Domenico Veneziano e Andrea del Castagno che vi è inclusa, per la verità non suona credibile ma piuttosto, come mi sembra, assai ridicolo, anzi puerile, e mi risulta incomprensibile che finora in Italia, dove dal secolo scorso fino ai tempi più recenti così tanti uomini di cultura si sono affacciati attorno alla biografia di Antonello, nessuno abbia rilevato l’assurdità dell’intero racconto vasariano.]

[Se perciò vogliamo fare un po’ di chiarezza su questo maestro siamo allora costretti a dimenticare del tutto dalla biografia vasariana e cercare altrove. Lasciamo dunque che siano le sue stesse opere a parlarci.]

[Il quadro più antico di Antonello da Messina che ci sia pervenuto datato risale al 1465 e, a quanto mi risulta, non possediamo di lui alcuna opera precedente firmata. Si tratta del dipinto attualmente esposto alla National Gallery di Londra (n. 673) raffigurante il Salvator mundi.(338) Su un cartellino di formato più grande di quanto non siano quelli successivi di Antonello è segnato:]

[Antonellus Messaneus.]

[Questo quadro appare ancora molto *fiammingo* sia nell’espressione sia nel colore.]

[Un aspetto altrettanto olandese l’hanno anche alcuni piccoli “Ecce homo”, senza iscrizione, dei quali uno si trova in casa Spinola di Pellicceria a Genova,(339) l’altro nella Galleria comunale di Vicenza (stanza III, n. 12).(340) Entrambi i quadri, molto danneggiati, devono forse essere stati realizzati ancora prima del 1465. Sempre all’epoca giovanile del maestro (1465-70), ancora fiamminga, dovrebbero appartenere anche l’“Ecce homo”, molto rovinato, di proprietà del signor Zir a Napoli.(341) Le quattro teste di Cristo sopra citate hanno tutte un modellato ancora

^a [Un italiano del centro o del nord Italia avrebbe probabilmente scritto Italiae invece che Sicilia.]

debolissimo e appaiono, come detto, molto fiamminghe sia nella concezione sia pure nel colorito rossastro del viso, tipico della scuola pittorica van eyckiana; *se poi le confrontiamo con i lavori realizzati dal maestro una decina di anni più tardi, esse si lasciano riconoscere quali opere di un artista non ancora molto preparato.*]

[All'inizio del 1473 egli deve aver ultimato il trittico per la chiesa di San Gregorio a Messina, non è noto se nella stessa Messina o a Venezia, da dove avrebbe facilmente potuto spedirlo via mare in Sicilia.^a (342) Pare sia indubbio che in quell'anno Antonello si trovasse già a Venezia.]

[La conoscenza pratica della nuova maniera di velare con colori a olio i dipinti preparati *a tempera*, ancora ignota nella città lagunare, deve aver conferito ad Antonello, a Venezia, un prestigio più grande di quello che gli avrebbero procurato i suoi veri meriti artistici. Vediamo che i consiglieri ecclesiastici di San Cassiano lo onorano subito con una commissione. Questa pala d'altare, così elogiata da Matteo Collaccio e Sabellico, contrassegnata con l'anno 1473, è purtroppo dispersa già da molto tempo.(343) Non soltanto i consiglieri ecclesiastici, a Venezia anche i patrizi si affrettavano a farsi ritrarre secondo la nuova maniera pittorica praticata da Antonello e, a giudicare dai molti ritratti che egli eseguì in quegli anni, deve essere stato a quel tempo il ritrattista più celebrato di Venezia.]

[Il duca di Hamilton possedeva un ritratto maschile del 1474, molto danneggiato dai ritocchi, firmato Antonellus Messaneus.(344) Del 1475 è il celeberrimo e prezioso ritratto nel Salon carré del Louvre, che reca la scritta Antonellus Messaneus;(345) dello stesso anno, e con il cartellino Antonellus Messaneus, è la "Crocifissione" nella Galleria di Anversa,(346) un quadro nel quale pare inconfondibile un leggero influsso del Carpaccio sul messinese. Simili opere di Antonello si trovano nella Galleria del principe Corsini a Firenze (347) e nella National Gallery di Londra, n. 1166; quest'ultimo quadretto è segnato con l'anno 1477.](348)

^a [Questo quadro è attualmente conservato in condizioni deprecabili nell'edificio dell'università di Messina. È firmato: "Año. Dm. m.º. cccº septuagesimo tertio. Antonellus Messañesis pinxit." Esso ha un aspetto ancora molto fiammingo e fa presagire un maestro in grado di usare il pennello in maniera eccellente, ma non ancora padrone delle forme del corpo umano. Della stessa opinione sembrano essere anche i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 86).]

[Posto che Antonello portò con sé a Venezia il cosiddetto segreto del nuovo sistema pittorico van eyckiano, come artista egli dovette senza dubbio sentirsi in posizione secondaria rispetto ai fratelli Bellini, al Vivarini, e perfino al Carpaccio. Dai suoi dipinti degli anni più tardi mi sembra evidente che a Venezia, tramite lo studio delle opere e la frequentazione dei grandi maestri del luogo, egli si formò sempre di più e raggiunse quel grado di perfezione, specialmente nel modellato e nella prospettiva lineare, di cui ancora lamentiamo l'assenza nei suoi primi "Ecce homo", e che invece ammiriamo nei ritratti degli anni 1475, 1476 e 1478. Fino a quest'ultimo anno l'incarnato nei quadri di Antonello conserva la colorazione fiamminga rossiccia,^a mentre il ritratto maschile del 1478 nella Galleria di Berlino (n. 18) **(352)** ha già assunto un color carne più chiaro, simile a quello sui quadri del Giambellino. Tra tutti i dipinti del messinese assegno la mia preferenza a questo di Berlino. Nei restanti ritratti, sia in quelli del primo periodo, sia in quelli degli anni Ottanta-Novanta, per esempio in quell'eccellente ritratto maschile presso l'avvocato Molino a Genova, ora alla National Gallery di Londra, n. 1141,**(353)** o nel quadro di un uomo inghirlandato di lauro nel Museo civico di Milano,**(354)** Antonello esagera la prospettiva lineare degli occhi al punto che lo sguardo della persona raffigurata ne riceve una durezza innaturale, come del resto accade anche a Dürer nel suo, altrimenti eccellente, ritratto del vecchio Holzschuer a Norimberga, un quadro davvero straordinario, attualmente esposto nel Museo di Berlino al n. 557.]**(355)**

[In quest'epoca tarda o *veneta* di Antonello (cioè intorno al 1480-85), credo di poter collocare, oltre al San Sebastiano della Galleria di Dresda, anche un altro San Sebastiano di più piccole proporzioni, ma ben più raffinato nel sentimento. Quest'ultimo quadretto si trova nella Galleria comunale di Bergamo, n. 222, reparto Lochis;**(356)** inoltre, il bel ritratto di un giovane uomo in costume veneziano al Museo di Berlino, n. 25,**(357)** come pure il San Sebastiano a mezzo busto, purtroppo molto ridipinto, nella collezione dell'Istituto Städel di Francoforte;**(358)**^b a questa

^a [Così, per esempio, nel ritratto maschile di casa Trivulzio a Milano del 1476 **(349)** – in quello della Galleria Borghese a Roma **(350)** – in quello della collezione del principe Giovanelli a Venezia.]**(351)**

^b [Di questo quadro esistono più copie antiche di cui una è al Museo di Berlino,**(359)** un'altra nella Galleria comunale di Bergamo, reparto Lochis.(*)]**(360)**

fase tarda di attività del nostro maestro appartiene anche l'eccellente ritratto di uomo al Museo di Napoli, lì attribuito a Giovanni Bellini,(361) nonché il "Cristo" presso Sir Francis Cook a Richmond.(362) Negli ultimi due quadri di Antonello si scorge nella maniera più chiara come il siciliano si sia formato e perfezionato a partire dalle opere del Giambellino.]

[Non si può certamente supporre che dal 1478 e fino alla morte, avvenuta nel 1493, Antonello si sia contentato di produrre solamente questa mezza dozzina di dipinti a noi noti e prevalentemente di piccole dimensioni. A buona ragione possiamo avanzare l'ipotesi che di lui si siano conservate altre opere più grandi; in quale nascondiglio esse si trovino è tuttavia una questione alla quale, per il momento, non sono in grado di rispondere.]

[Abbiamo visto che le opere più antiche di Antonello si lasciano al massimo ricondurre al 1463 o 1464, e che quelle teste di Cristo tradiscono una mano ancora molto imperfetta. Se il messinese, come sostengono gli storiografi a partire dal Vasari, è davvero nato nel 1414, allora ci si chiede dove siano finite le opere del suo primo periodo, a meno che non si voglia ammettere che egli abbia iniziato a dedicarsi all'arte pittorica soltanto a partire dal suo cinquantesimo anno d'età. Vasari lo fa sì nascere nel 1414, ma lo crede morto nel 1493 *all'età di 49 anni*.^a Se restiamo fedeli all'ultima indicazione dell'aretino, Antonello non sarebbe allora nato prima del 1444, ciò che in ogni caso mi sembra essere assai probabile. Nei suoi annali di Messina, Gallus^b colloca la nascita di Antonello circa undici anni prima della morte del re Alfonso, deceduto nel 1458, e dunque verso il 1447. Ammettiamo perciò che Antonello sia nato intorno all'inizio del 1445 e morto verso la fine del 1493.](364)

[Secondo questo calcolo, egli avrebbe dunque dipinto il Salvator mundi della National Gallery di Londra a vent'anni, un'età con la quale la fattura di quel dipinto coincide perfettamente. Da questo momento, fino al 1478, ci è concesso di seguire i suoi progressi quasi di anno in anno. La sua natura italiana rompe sempre di più la scorza fiamminga nella quale il suo primo maestro aveva rinchiuso sia la sua mano che il suo spirito; dal ritratto del 1475 al Louvre (365) e da quello del 1476 nella casa

^a [Simili contraddizioni non sono rare nell'opera dell'aretino, sicché per esempio anche nella vita di Masaccio egli lo fa giustamente nascere nel 1502, e tuttavia morire a *ventisei anni* nel 1443.]

^b [Si veda Hackert, "*Memorie dei Pittori Messinesi*".](363)

Trivulzio a Milano (366) emerge già del tutto il figlio del sud, mentre quello del 1478 nella Galleria di Berlino (n. 18) (367) ci presenta il siciliano ormai divenuto veneziano. Se fra tutti i pittori di Venezia fu Giovanni Bellini a ricoprire la parte più importante nella formazione e trasformazione artistica di Antonello, osservando il suo dipinto con il Sebastiano in questa Galleria,(368) abbiamo avuto occasione di notare che anche le pitture murali del Mantegna a Padova non sono rimaste senza influenza sul suo percorso formativo.^{a]}

[Da quanto detto possiamo perciò trarre la conclusione che in un primo tempo Antonello studiò da artista a Venezia, circostanza difficilmente verificabile se egli vi fosse giunto all'età di 58 o 59 anni. Vorrei inoltre osservare che nelle sue "Antiquitates patavienses"(370) lo Scardeone racconta che lo scultore padovano Andrea Briosco o Riccio^b (nato nel 1470), uno degli amici più intimi di Antonello, ne compianse profondamente la morte – un dolore solo difficilmente comprensibile nel caso del decesso di un vegliardo ottantenne.]

[E ora formuliamo ancora un'ultima volta la domanda: era davvero necessario far viaggiare un italiano fino a Bruges per uno scopo che egli avrebbe potuto ugualmente raggiungere anche nella sua terra natale? Intorno alla metà del XV secolo non si trovavano dunque in Italia pittori fiamminghi della scuola di van Eyck, sia a Napoli che altrove? Sappiamo che in quel periodo perfino il famoso Roger van der Weyden si trattenne alcuni anni nella penisola. La possibilità dunque che Antonello, in Italia come nelle Fiandre, abbia potuto apprendere da qualche pittore fiammingo e fare

^a [Una fra le opinioni più divergenti dalla nostra sul significato che Antonello rivestì nello sviluppo artistico italiano fu sostenuta fra i primi ricercatori anche dal famoso Barone von Rumohr. "Accanto ai bei van Eyck", egli osserva nel suo scritto *Drei Reisen in Italien*, "il Museo di Berlino possiede *tre* Antonello da Messina. Con ciò la Galleria di Berlino ha l'unico e solo vantaggio di poter mostrare in maniera *persuasiva* che quella *scuola veneta*, la quale in genere si suole chiamare semplicemente veneta, intendo quella che si è tramandata *da Antonello ai Bellini* e poi oltre, ha accolto dagli antichi *olandesi* sia la tecnica della pittura a olio, sia specialmente il suo *orientamento naturalistico*."](369)

^b [Andrea Riccio da Padova, allievo di Vellano, è generalmente noto per essere il maestro del famoso candelabro nel coro del Santo a Padova.(371) Suoi sono anche i bassorilievi in bronzo nella sala delle cariatidi al Louvre.(372) Un tempo questi decoravano il monumento funerario di Geronimo della Torre nella chiesa di San Fermo a Verona, da dove furono sottratti da Napoleone I. Al posto del padovano *Andrea*, lo Scardeone deve avere qui forse inteso lo scultore veronese *Antonio* Riccio, nato nel 1440.]

proprio il sistema pittorico van eyckiano, deve, come credo, essere ammessa. Di più non esigo; affido ulteriori conclusioni al giudizio dei miei benevoli lettori.]

[L'oltre ventennale attività di Antonello a Venezia, come pure l'eccellente posizione che lì egli seppe conquistarsi, soprattutto in qualità di ritrattista, non poté rimanere senza influenza sulla sua terra natale. Chi visita le chiese di Messina e le località lungo la costa orientale della Sicilia, fino a Siracusa, vi incontrerà ancora oggi gli stessi quadri di Madonne, sia a colori sia in marmo, che ricordano Antonello, come pure il Giambellino, talvolta perfino Cima da Conegliano, e potrebbe forse, come me, convincersi che non si possa soltanto parlare né di una spontanea scuola pittorica messinese, né di una palermitana. I dipinti di un *Antonio da Messina*,^a di un *Pietro da Messina*,^b di un *Maso*, di un *Antonello Saliba*, di un *Salvo d'Antonio*, del

^a [Nella collezione di Sir Francis Cook a Richmond si trova un quadro di Madonna inscritto con il nome di questo debole pittore siciliano.](373)

^b [Di *Pietro* (veneto Piero, da cui in seguito deve essere probabilmente derivato *Pino* da Messina) (374) nell'oratorio della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia si trova un quadretto di Madonna firmato con il nome,(375) un altro è in possesso della Marchesa Arconati-Visconti a Milano, a sua volta firmato Petrus Messaneus.(376) Quadri non firmati di questo pittore mediocre, che ben presto imitò il maestro Antonello, il Giambellino e in parte anche Cima da Conegliano, credo di averne visti molti in Sicilia, per esempio nella prima sala della galleria di dipinti del palazzo dell'Università di Messina: una Madonna che prega il Bambino giacente di fronte a lei, su fondo oro;(377) nella seconda sala, una Madonna molto restaurata con il Bambino Gesù addormentato fra le braccia.(378) Un paio di simili dipinti di Madonna realizzati da Pietro da Messina li trovai alcuni anni fa anche nella casa dell'antiquario Guggenheim a Venezia, e so che a Berlino uno di questi è fu venduto a un certo conte Pourtalès.(379) Anche la Madonna con il Bambino dietro l'altare maggiore della chiesa degli Scalzi a Venezia, ancora godibile sebbene molto danneggiata dalla ridipintura (attribuita a Giambellino), se non mi sbaglio troppo dovrebbe appartenere al nostro Pietro,(380) così come un quadretto di Madonna (n. 23) nella galleria civica di Padova,(381) e negli Uffizi un quadretto di Madonna sotto il nome di Cima da Conegliano, ecc.] (382)

[Nella chiesa di Santa Lucia a Messina si vede un quadro di Madonna iscritto con l'anno 1516 e firmato con il nome *Maso* (su fondo oro), con il ritratto del donatore.(383) Questo Maso sembra essere stato influenzato più da Pietro che da Antonello.]

[Di *Antonello Saliba* da Messina il Museo di Catania possiede una tavola sulla quale è raffigurata Maria in trono nell'atto di porgere un fiore al Bambino che le sta in piedi sul ginocchio destro. Su un cartiglio si legge la seguente dicitura "*Antonellus Missenius Saliba hoc pfecit opus 1497, die 20. Julii*".(384) Anche questo messinese appartiene alla scuola di Antonello e Pietro da Messina.]

cosiddetto *Francesco Cardillo*, fra gli altri, così come le statue di marmo della Madonna con in braccio il Bambino nelle chiese di Messina, Taormina, Catania, Siracusa ecc. portano tutti, senza eccezione, l'impronta della *scuola veneta* e ci consentono di supporre che questi pittori siciliani orientali, attratti a Venezia dal loro famoso conterraneo, abbiano ricevuto soltanto lì la loro prima formazione artistica di pittori o scultori.]

[Antonello non ha però esercitato una grande influenza solo sui suoi conterranei siciliani; notiamo il suo influsso anche in diversi ritratti realizzati da pittori dell'Italia settentrionale, così, per citare qui i nomi di alcuni, in quelli di *Jacopo de' Barbarj*, di *Filippo Mazzola*, di *Andrea Solari* (ritratto di un senatore veneto alla National Gallery di Londra).](389)

[Antonello^a ci conduce naturalmente verso un artista contemporaneo a lui assai prossimo e che molto gli deve.] Mi riferisco a *Jacopo de' Barbari*,^a del quale fra tutte

[Da quella stessa scuola sembra essere uscito anche quel *Salvo d'Antonio* di cui vediamo un quadro firmato (la morte di Maria) nella Sagrestia dei Canonici del Duomo di Messina.(385) Salvo deve successivamente aver frequentato anche la scuola milanese. Non saprei dire se il pittore *Francesco Cardillo* da Messina, al quale si attribuisce la "Visitazione" nel secondo altare della chiesa conventuale di Montalto a Messina,(386) sia davvero mai esistito; mi sembra però certo che quel dipinto sia l'opera di un pittore che ebbe una vicina parentela con Pietro da Messina. Di questa scuola pittorica a Messina incontriamo quattro quadri nelle chiese dello Spirito Santo, della Annunziata dei Catalani, dei Cappuccini; a Taormina nella chiesa di Sant'Agostino, e altrove. Questa scuola Antonello-veneta dominò assoluta negli ultimi due decenni del XV e nei primi del XVI secolo lungo la costa orientale della Sicilia, finché nel 1519 il barocco *Girolamo Aliprandi*, detto il Raffaello di Messina, un plagiatario della peggiore specie, si presentò nella sua città natale mettendo in ombra tutti gli altri pittori siciliani. I suoi quadri si trovano nel Duomo (Sagrestia delle Messe), e nelle chiese di San Niccolò e San Dionizi.(387) Più tardi Polidoro da Caravaggio giunse a Messina e vi fondò una misera scuola, che cessò d'esistere con il suo studente, e per il vero anche assassino, Tonno.](388)

^a [Il solo disegno a mano libera di Antonello che ho avuto occasione di vedere si trova nella collezione del signore John Malcolm a Londra. Si tratta di un disegno a china eseguito dal vivo su carta preparata del quale il maestro si è servito per il suo famoso ritratto, n. 37, nel Salon Carré del Louvre. Nel catalogo Robinson della collezione Malcolm esso porta il n. 342 e viene attribuito a un maestro sconosciuto dell'antica scuola italiana settentrionale. – Braun, *Beaux-arts*, n. 189. (*) (390) – In quest'occasione sia ancora osservato che il quadretto con il San Girolamo nello studiolo presso Lord Northbrook a Londra, del cui autore l'Anonimo del Morelli non era certo, secondo me non appartiene né a Jacopo de Barbarj, come sostiene il signore Ephrussi, né tantomeno ad Antonello da

le collezioni al mondo la Galleria di Dresda si può vantare di possedere il numero maggiore di opere.

Quale collezionista di stampe non conosce quelle rare, bellissime e curiose di questo maestro del caducè? Ma se le stampe di questo artista sono rare, ancora di più lo sono i suoi dipinti. I signori Crowe e Cavalcaselle, i più scrupolosi storici dell'arte dell'età moderna, ne contano nel loro inventario solamente quattro, cioè i due santi, n. 58 **(398)** e 59,**(399)** in questa Galleria di Dresda, un Cristo nella collezione di Weimar,**(400)** e infine la natura morta del 1504 nella Galleria di Augusta.**(401)** Al professore *Moritz Thausing*, [purtroppo così precocemente strappato alla scienza], spetta il merito di averci esposto con chiarezza e precisione le intime relazioni di questo Proteo, mezzo italiano e mezzo nordico, con il grande Dürer. Chi dei miei lettori volesse sapere di più su Jacopo de' Barbari legga l'opera esemplare del Thausing su Albrecht Dürer (capitolo X).**(402)**

Il nuovo catalogo di Dresda del 1876 ha aggiunto ai due quadri del Barbari sopra citati anche un Cristo benedicente (n. 57).**(403)** Osserviamo ora più attentamente questi tre dipinti del veneziano. Il "Cristo benedicente" nel 1867 era ancora attribuito a Luca di Leyden (sotto il numero 1804 dell'edizione del catalogo di quell'anno); le Sante Caterina e Barbara (n. 1795 e 1796 del vecchio catalogo)**(404)** erano invece citate come opere di un pittore sconosciuto, benché il signore Renouvier già molti anni prima avesse giustamente indicato queste ali laterali di un trittico quali pitture di Jacopo de' Barbari.**(405)** Nell'ultimo catalogo [del defunto] Hübner i tre quadri

Messina, come afferma il signore Weale. L'autore di quel quadretto deve perciò essere il da noi altrimenti del tutto sconosciuto Jacometto.^(*) **(391)** (Si veda: "Notizia d'opere di disegno illustrata da D. Jacopo Morelli, 2° ediz. Riveduta per cura di Gustavo Frizioni", Bologna, Zanichelli, 1884. p. 188).]

^a L'Anonimo del Morelli lo chiama Jacopo Barbarino e ci aggiunge *veneziano*, cioè nato a Venezia.**(392)** Anche il Geldenhauer (*Vita Philippi Burgundi*, ecc.) lo chiama *Jacobus Barbarus venetus*.**(393)** Tuttavia autori tedeschi recenti, come Harzen (archivio di Naumann, 1855, I, 210)**(394)** e Passavant (*Le Peintre-Graveur*, III, 134) **(395)** vollero che Jacopo de' Barbari fosse di Norimberga, [mentre Zani lo fece olandese o anche francese].**(396)** Thausing, nel suo "Dürer",**(397)** assegnò a Jacob Walch non solo il suo giusto posto nella storia dell'arte, ma lo restituì a Venezia, la sua patria. E infatti i pochi quadri di lui noti, come pure la maggior parte delle sue incisioni, lo indicano come veneto. Molte delle sue opere finora rimaste sconosciute vengono attribuite, come vedremo, a Giovanni Bellini o ad Antonello da Messina, altre all'antica scuola fiorentina o a quella ferrarese.

sopraccitati furono finalmente riconosciuti come opere di Iacopo de' Barbari. Questi tre dipinti, specialmente le due sante, recano tutti un carattere veneto-tedesco e perciò saranno stati più probabilmente dipinti al di qua delle Alpi piuttosto che a Venezia. I tratti caratteristici del maestro, che in questi quadri mi permetto di sottoporre all'attenzione dei miei giovani amici, sono i seguenti:

a) Tutte e tre le teste hanno la *bocca semi-aperta*, una convenzione più frequente tra i pittori nordici che non tra gli italiani.

b) Tutte e tre hanno la palpebra superiore *fortemente sporgente*, e questa forma una piega molto netta alla sua radice o base.

c) Tutte e tre hanno il cranio *sferico* e la *punta del pollice appariscente, tozza e tonda*.

Altri tratti caratteristici di questo maestro sono, tra gli altri, le *pieghe longitudinali dei vestiti*, folte e sinuose, *la cavità esterna dell'orecchio, stretta e alta*, le *membra troppo lunghe* delle figure femminili. Tutti questi segni particolari li ritroviamo anche in un quarto quadro di questa Galleria, cioè il numero 294, che nel catalogo precedente era attribuito con un punto interrogativo a Sandro Botticelli, [e che con grande competenza è stato indicato dal signor direttore Woermann quale opera di un maestro italiano settentrionale ignoto.](406) La prima volta che vidi questa Galatea, in piedi sopra un delfino, essa mi fece l'impressione di essere un'opera fiammingo-italiana, più tardi però, a un esame più approfondito, mi parve senza dubbio di riconoscervi la maniera di Iacopo de' Barbari; [e quando, poco tempo fa, ebbi occasione di rivedere il dipinto provai la stessa sensazione di un tempo.] La bocca di Galatea è ridipinta, ma se la si ripulisse verrebbe certamente alla luce una bocca semiaperta, tratto caratteristico del Barbari.^a(*)

Il Cristo della collezione di Weimar,(407) veneto anche nell'espressione, l'altro Cristo presso il signore direttore Lippmann a Berlino,(408) e la natura morta della Galleria di Augusta,(409) sono quadri che Jacopo dovette realizzare all'estero, ovvero al di qua delle Alpi, poiché, a parer mio, vi si riconosce inconfondibilmente la forte influenza che l'arte settentrionale deve aver esercitato sul veneziano.

^a [Si osservi anche la posizione delle gambe, l'occhio con le sue particolarità, la punta tozza del pollice, ecc.; inoltre questo dipinto ha molto sofferto.]

A questi *sette* quadri del Barbari che la Germania possiede, mi permetto di aggiungere ancora un *ottavo*, vale a dire un eccellente ritratto virile che, come udii, già il defunto O. Mündler riconobbe quale opera di Jacopo de' Barbari. Questo grazioso ritratto si trova nella Galleria imperiale del Belvedere di Vienna (sala IV, n. 36), e nel catalogo del signore direttore von Engerth (n. 203) è attribuito all'antica scuola fiorentina;(410) anzi, per indicarne ancora più marcatamente il maestro, il signore von Engerth credette di doverlo dichiarare [una *copia* più tarda] da Masaccio di San Giovanni. Il ritratto della Galleria di Vienna rappresenta un giovane uomo dall'aspetto italiano in costume veneto della seconda metà del XV secolo, con abito e berretto neri; mezzo busto; in alto a sinistra il pittore collocò una piccola lucerna, che, almeno ai miei occhi, appare molto nordica nel colore, mentre sull'altro lato, alle sue spalle, la cortina biancastra e arabescata con del fogliame ricorda la maniera del Giorgione e dei suoi imitatori come, fra gli altri, B. Beccaccino e Marco Marziale. Il ritratto stesso è eseguito con il metodo introdotto a Venezia da Antonello da Messina, e che nei due ultimi decenni del XV secolo fu adottato anche da Giovanni Bellini. La bocca semi aperta, le palpebre superiori sporgenti, le fosse lacrimali profonde e nitide, come pure la resa della massa dei capelli, fanno riconoscere più di tutto il resto la mano di *Iacopo de' Barbari* anche in questo quadro.

Le incisioni su rame più famose del maestro del caducèo furono, credo, realizzate per la maggior parte a Norimberga e a Bruxelles, e appartengono perciò agli ultimi dieci o dodici anni della sua vita. Jacopo realizzò inoltre anche disegni sia per incisori sia per intagliatori, e basti qui menzionare alcune di queste stampe.^a Un'incisione su rame della collezione dell'Ambrosiana a Milano, rappresenta una ragazza addormentata fra le braccia di un giovane e reca la scritta Z.A., dunque Zuan Andrea. Il disegno rivela Iacopo de' Barbari, e l'incisione mi sembra appartenere ai lavori giovanili di Zuan Andrea.(*)(413) La seconda è la grande veduta di Venezia, intagliata in legno proprio a Venezia nel 1500 da un incisore che egli probabilmente chiamò dal nord.(414) Il tratteggio su quest'ultimo disegno del Barbari è largo,

^a [L'attenzione degli specialisti sia ancora richiamata alle seguenti incisioni che mi paiono eseguite a partire da disegni di Iacopo de' Barbari: 1) Nella collezione Malaspina a Pavia: a) una rappresentazione allegorica, n. 109;(411) b) un corteo trionfale di satiri, n. 110. (*)](412)

mentre sui suoi disegni d'epoca più tarda, come per esempio sul foglio con il ratto di una Ninfa nella collezione di Dresda,(415) è già più sottile e affilato e rivela così l'influenza della maniera artistica settentrionale.^a Ora, a Venezia Iacopo de' Barbari non realizzò soltanto disegni per incisori e intagliatori, bensì come pittore deve avere anche ricevuto alcune commissioni dai suoi concittadini; giacché, come osserva il Dürer in una delle sue lettere a Pirckheimer, il suo amico, il mercante Anton Kolb da Norimberga, residente a Venezia, lo riteneva il *più grande pittore* del mondo.(421) Tuttavia il Barbari non può essere stato tanto onorato nel suo paese, altrimenti difficilmente avrebbe lasciato Venezia; il Vasari non lo menziona neppure.

Fra i dipinti eseguiti da Iacopo annovero anche le famose pitture a fresco che ornano il bel monumento funebre in pietra del Senatore Agostino Onigo nella chiesa di San Niccolò a Treviso.(*)(422) Il monumento fu ordinato nel 1490 e le decorazioni *pittoriche* risalgono probabilmente agli ultimi anni del XV secolo. Questi begli affreschi rappresentano due guerrieri o araldi in piedi ai lati del monumento, dei quali l'uno tiene in mano una lunga spada, l'altro una clava in ferro, una cosiddetta mazza ferrata;^b due figure eccellenti e vivaci, che visibilmente recano il carattere della scuola belliniana, e che perciò furono attribuite, tanto dal Vasari

^a [Ai fini dell'insegnamento siano qui ancora introdotti alcuni disegni che credo di poter attribuire al nostro maestro Jacopo:]

[1] Nella collezione del Christ-Church College a Oxford: un foglio con tritoni e ninfe (punta d'argento e gesso su carta preparata), lì attribuito al *Mantegna*; (*)](416)

[2] Al British Museum (volume III degli Italiani, 1883-8-11-25 segnato): disegno a penna raffigurante una ninfa dormiente in una grotta;](417)

[3] Disegno a gessetto nero con il ritratto di un giovane uomo dai lunghi boccoli – veduta anteriore. Questo interessantissimo disegno si trova nella collezione del signore Edward Habich a Kassel, molto ricca di buoni disegni;](418)

[4] Ivi, l'eccellentissimo disegno a sanguigna con il ritratto di un giovane uomo, veduta anteriore. Riprodotto nella sopraccitata collezione pubblicata dal signore direttore O. Eisenmann, Lubecca presso Nöhring;](419)

[5] Un foglio con diversi schizzi realizzati a gessetto rosso; nella collezione del signore John Malcolm a Londra. (*) Il foglio reca il numero 347 nel catalogo di Robinson e viene attribuito a un maestro ignoto dell'Italia settentrionale alla fine del XV secolo;](420)

^b Anche i due “araldi” dipinti *al fresco* [n.d.t. in italiano nel testo] dal *Bramante* in una stanza di casa Prinetti, in via Lanzzone 4 a Milano, recano la spada e la mazza ferrata.(423)

quanto dai signori Crowe e Cavalcaselle (I, 171), a Giovanni Bellini stesso, mentre Carlo Ridolfi^a le assegna ad Antonello da Messina.^b (*Le Maraviglie dell'Arte*, I, 86.) [Tra i moderni studiosi dell'arte che si dichiararono apertamente favorevoli a questa mia designazione, per quanto mi è noto, soltanto i signori Gustavo Frizzoni e il professore Karl von Lützow nel suo bel libro "Die Kunstschatze Italiens".](426) La parte superiore e inferiore del monumento sono inoltre decorate con arabeschi a chiaroscuro, i lati con trofei guerreschi. Entro due medaglioni, fra gli arabeschi sotto il monumento sepolcrale, sono rappresentate delle lotte cavalleresche, affiancate da sirene portate da centauri, satiri e creature simili, e sono precisamente queste figure dipinte a chiaroscuro, con la forma tonda del cranio tipica di Iacopo de' Barbari, che allontanano anche l'ultimo dubbio sulla certezza della nostra attribuzione.^c Lo stesso spirito e la stessa tecnica li ritroviamo ancora nelle figure delle decorazioni arabesche in cima alla facciata della casa al numero 1548 nella piazza del Duomo di Treviso, sicché siamo inclini ad attribuire anche queste pitture al Barbari.(*). Come è noto, sia il monumento del Senatore Agostino Onigo a Treviso,(428) sia quello dell'ammiraglio Melchiorre Trevisani nella seconda cappella alla destra del coro della chiesa di Santa Maria gloriosa de' Frari a Venezia,(429) sono opere dei Lombardi.^d Anche quest'ultimo sepolcro, eretto nel 1500, è decorato sui lati con trofei bellici dipinti a chiaroscuro e nella parte superiore con divinità marine, mezzo uomo e mezzo pesce. Se osserviamo queste pitture con più attenzione non possiamo fare a meno di essere pienamente d'accordo con il dottor Gustavo Frizzoni^e e con lui

^a *Le Maraviglie dell'Arte*, I, 86.

^b Il guerriero con la spada ha sofferto a causa del tempo, ma l'altro con la mazza ferrata, a destra del sepolcro, è molto ben conservato, e vi si possono chiaramente riconoscere i tratti caratteristici di Iacopo de' Barbari. Il trattamento tecnico della massa dei capelli di questa testa ricorda vivamente il ritratto della Galleria del Belvedere di Vienna,(424) come pure la testa del Cristo (n. 1802) della collezione di Dresda.(425)

^c Queste lotte di cavalieri rammentano le due note incisioni del Barbari, nelle quali sono parimenti rappresentati combattimenti tra uomini e satiri;(427) così pure il disegno a penna con il ratto delle sirene nella collezione di Dresda non è altro che una ripetizione modificata dello stesso pensiero che Iacopo aveva qui eseguito a colori sotto il mausoleo dell'Onigo.

^d La bella statua del Trevisani appartiene molto probabilmente ad Antonio Lombardi, e perciò suppongo che anche egli abbia lavorato al monumento sepolcrale dell'Onigo insieme al fratello Tullio.

^e Si veda *Archivio Veneto*, tomo XV-XVI, 1878.(430)

assegnare anche questo lavoro a Iacopo de' Barbari. Dalle pitture murali di Iacopo de' Barbari appena descritte, realizzate come decorazione dei monumenti funebri di uomini celebri, possiamo dedurre che egli abbia lavorato in collaborazione con i suoi conterranei, gli scultori Lombardi.^a I rapporti artistici tra il pittore e gli scultori potrebbero non soltanto spiegare la maniera compositiva di alcune delle sue incisioni, ma anche quel suo modo del tutto caratteristico di costruire le pieghe degli abiti nelle sue figure. Queste pieghe longitudinali, fitte e taglienti, ricordano infatti in maniera evidente il panneggio nelle vesti dei Lombardi, specialmente di *Tullio Lombardi*.

Che però in giovinezza, Iacopo de' Barbari sia stato molto influenzato non solo da Giovanni Bellini, ma più ancora da Antonello da Messina, ci è dimostrato già dal giudizio che illustri critici d'arte hanno dato delle sue opere, delle quali alcune, come appena visto, furono attribuite a Giovanni Bellini, altre ad Antonello da Messina.

Mi sia consentito segnalare ancora [altri quadretti] risalenti a questa prima epoca veneta (1480-90). [Prima di tutto cito tre piccole tavole, sulle quali è raffigurato il "Salvator mundi". Tutti e tre i dipinti sono certamente molto danneggiati. Uno di questi è lo possiede il signor Fed^o. Antonio Frizzoni di Bergamo;(431) un altro si trova a Venezia nella collezione di dipinti Giustinian alle Zattere;(432) infine il terzo appartiene alla signora Barbo-Cinti a Ferrara.(*)](433)

[Oltre a questi dipinti, penso di poter ancora attribuire a Iacopo de' Barbari altri due ritratti nella Galleria comunale di Bergamo.(*). Entrambi sono stranamente assegnati all'Holbein.] L'uno, n. 147, rappresenta un giovane uomo dai lunghi boccoli biondi in veduta frontale, ed è un poco malandato;(434) [l'altro, n. 148, è un uomo altrettanto giovane con i capelli castani, visto di tre quarti.(435) A un'osservazione più ravvicinata, nel disegno degli occhi, alla maniera di Antonello, così come nella luminosità dei capelli, si riconosce la mano di Iacopo de' Barbari, il cui nome, coperto da un ritocco, è tuttavia ancora leggibile sul retro della tavola.]

Se le mie attribuzioni circa l'autore della Galatea in questa Galleria di Dresda, dei ritratti a Vienna e Bergamo, [dei tre quadri con il "Salvator mundi" a Bergamo, Venezia e Ferrara, dei disegni a Oxford e Londra,] dei dipinti murali a Treviso ecc.

^a [Gli scultori Lombardi, Antonio e Tullio, erano veneziani di nascita, sebbene il padre Pietro fosse nativo di Carona, una località nei pressi del Lago di Lugano.]

fossero tutte corrette, ciò di cui sono da parte mia fermamente convinto, ne conseguirebbe che finora questo veneto era conosciuto molto meno di quanto non meriti, e perciò esorto i miei giovani amici della ricerca artistica ad accostarsi a questo artista incostante e assai influenzabile, ma sempre arguto, e di seguirne attentamente le tracce. In Germania, e specialmente in Belgio, potrebbero trovarsi ancora parecchie sue opere che, sconosciute o sotto falsa denominazione, sono state finora trascurate.

Iacopo de' Barbari deve essere nato a Venezia tra il 1440 e il 1450.**(436)** Si ignora da chi abbia appreso i fondamenti della pittura. Non si può mettere in dubbio che più tardi egli sia stato variamente influenzato da Giovanni Bellini [(1460-73)], e soprattutto da Antonello da Messina (1480-90); a quest'ultima epoca deve appartenere il ritratto nella Galleria di Bergamo. Intorno al 1490 possiamo far risalire, mi pare, il suo primo viaggio [oltralpe]. A quest'ipotesi mi inducono le parole di Albrecht Dürer,^a secondo il quale all'infuori di un certo uomo chiamato Iacopo, *nativo di Venezia*, pittore abile e garbato, non v'era nessuno che gli avesse spiegato come riprodurre le proporzioni del corpo umano. Ora, il Dürer difficilmente avrebbe aggiunto "nativo di Venezia", se il suo primo incontro con Iacopo avesse avuto luogo soltanto nel 1494 a Venezia. Prosegue poi: "Questi mi mostrò uomo e donna che aveva fatti a misura, sicché in quel tempo avrei desiderato più conoscere la sua opinione, che non scoprire un nuovo regno, ecc."; "Ma", aggiunge, "a quell'epoca ero ancora giovane e non avevo mai sentito parlare di simili cose." In quel periodo, cioè nel 1490, Dürer aveva all'incirca 19 anni. Questa mia ipotesi trova un ulteriore fondamento nell'apprendistato del pittore Hans von Kulmbach,**(438)** che, come noto, è a buon diritto ritenuto allievo di Iacopo de' Barbari e verso il 1490 doveva avere 13 o 14 anni.^b Ma, sia come sia, mi pare molto probabile che il Barbari si sia trattenuto a lungo a Norimberga già prima del 1500. Alcune delle sue incisioni, come per esempio Marte e Venere, hanno un carattere spiccatamente nordico e possono perciò essere ritenute come le sue prime prove d'incisione realizzate

^a Si veda Thausing, op. cit., 222, e Zahn, *Jahrbücher*, I anno, p. 14.**(437)**

^b Hans von Kulmbach si attenne con tanto rigore alla maniera del suo maestro, e l'imitò così fedelmente, che prese a modello persino i summenzionati segni caratteristici di Iacopo de' Barbari, come per esempio la bocca semi aperta, la forma della mano, ecc.

oltralpe. La maggior parte delle sue incisioni appartiene certo agli ultimi anni che egli trascorse sul suolo tedesco, in parte a Norimberga e in parte a Bruxelles, e il principale motivo del suo primo viaggio [in Germania] deve essere stato proprio l'apprendimento dell'arte dell'incisione. Purtroppo non sono in grado di stabilire se il Barbari si sia servito del caducèo come monogramma già *prima* di rendere pubblica, nel 1500, la sua grande xilografia con la veduta di Venezia, giacché in questo paese non dispongo di una collezione nella quale siano raccolte tutte, o almeno la maggior parte delle sue incisioni su rame. Vogliano dunque altri trovare risposta a questo quesito. Mi contento qui di avere sottoposto all'attenzione dei miei lettori, seppure soltanto per sommi capi, parecchie opere che a mio avviso appartengono al Barbari, e che si prestano a far apparire in una luce migliore e più chiara questo artista non privo di interesse. A giudicare dai suoi dipinti e dalle sue incisioni, il Barbari era un artista di indole dolce, delicata e indecisa. Verso il 1502 pare avesse già preso dimora a Norimberga, e in quei primi anni del Cinquecento entrò strettamente in contatto con il Dürer, esercitando su quel gigante dell'arte un'influenza che possiamo chiaramente scorgere sia in alcune incisioni, sia in parecchie pitture del Dürer risalenti a quell'epoca.^a

Nel 1511, a Bruxelles, in considerazione della “sua età matura e della sua cagionevolezza”, egli fu mandato in pensione dall'arciduchessa Margherita, reggente dei Paesi Bassi. Nel 1516, Iacopo de' Barbari era già morto. –

L'ordine cronologico che abbiamo seguito nella rassegna delle pitture dei maestri veneti raccolte in queste sale ci conduce ora ai quadri che il catalogo assegna al *Giorgione* – prima però ritengo più opportuno menzionare alcuni dipinti che nel catalogo di Hübner erano attribuiti a un altro figlio della Marca Trevisana, cioè a *Vincenzo Catena*, ma che il direttore Woermann ha riconsegnato al loro vero autore. La Madonna con il Bambino tra i Santi Elena e Caterina,^b Antonio e Nicola di Bari (n. 64),**(440)** portava un tempo il nome del Catena, maestro al quale gli stessi signori Crowe e Cavalcaselle trovano corretto attribuire il quadro (I, 257); a me sembra

^a Si veda a tal proposito Thausing, op. cit., p. 222-235.

^b [Perfino nella Pinacoteca di Brera a Milano ha luogo una simile confusione fra i due maestri nelle singole figure di santi n. 237 (Stefano), n. 285 e 298 (Antonio da Padova), le quali vengono attribuite al Catena nonostante siano evidentemente della mano del *Bissolo*.(*)]**(439)**

tuttavia che questo dipinto appartenga a un altro trevisano, cioè a *Francesco Bissolo*, che, come anche il Catena, proviene dalla scuola di Giovanni Bellini.^a Al contrario, ritengo la “Sacra famiglia” (n. 65) un’opera originale del Catena **(444)** e mi rallegro di sapere la mia opinione condivisa sia dai signori Crowe e Cavalcaselle [sia dal direttore Woermann]. Su questo quadro la forma dell’orecchio e quella delle mani corrisponde a quelle del dipinto firmato con il nome del Catena nella Galleria di Budapest;**(445)** anche la luce caratteristica è qui la stessa dei tre dipinti del Catena, [n. 234, 694 e 1160] nella National Gallery di Londra. [Sul primo di questi quadri è raffigurata la Madonna in trono, davanti alla quale si inginocchia un guerriero con una corazza; accanto alla Madonna sta in piedi San Giovanni; a destra uno scudiero trattiene il palafreno del cavaliere; paesaggio sullo sfondo. Si tratta, a mio avviso, di un’eccellente opera del Catena, concepita ancora in senso affatto giorgionesco, sebbene nel catalogo della Galleria essa venga ancora assegnata alla scuola del Giambellino. (*) **(446)** Il secondo quadro (n. 694) del catalogo non viene attribuito semplicemente alla scuola del Bellini bensì, come credo con grande errore, allo stesso Giovanni Bellini. Anche questa è un’opera del Catena, che qui aspirava a imitare Lorenzo Lotto ancora più che il Giorgione.**(447)** (Un’antica e bella copia di questo quadro si trova nella collezione dell’Istituto Städel a Francoforte).**(448)** Infine, il terzo quadro del Catena alla National Gallery, n. 1160, rappresenta l’“Adorazione dei magi”, e questa volta il catalogo della Galleria non lo colloca nella scuola del Giambellino, ma in quella del Barbarelli. (*) **(449)** Anzi, i signori Crowe e Cavalcaselle lo ascrivono senza esitazione al Giorgione stesso. Anche il Museo del Prado a Madrid possiede un’opera del Catena, n. 108.**(450)** Su quel quadro, un tempo attribuito a B. Boccaccino, è raffigurato Gesù che consegna le chiavi a Pietro.

^a [Anche il Museo di Lipsia possiede un quadro di Madonna con i santi del *Bissolo* o *Bissuolo*, molto ritoccato ma autentico.**(441)** In un documento dell’archivista Cecchetti, pubblicato nell’*Archivio Veneto*, Bissolo si chiama: Jo. Francesco *bissul* de ser Vettor (op. cit., vol. 34, p. 205). Inoltre, nel Museo di Lipsia si trova un altro quadro di Madonna di un contemporaneo fiorentino del Bissolo, ovvero *Giuliano Bugiardini*, che era solito firmare i suoi ultimi quadri IVL. FLOR. (Julianus Florentinus).**(442)** Sia qui detto per inciso che perfino la Galleria del Belvedere di Vienna espone nella sala IV, al n. 28, un’opera di Giuliano Bugiardini. (*) **(443)** Il quadro rappresenta la Madonna con il Bambino e il San Giuseppe. Nel catalogo di von Engerth (n. 413) esso viene attribuito a torto alla scuola di Andrea del Sarto, alla quale Bugiardini non appartiene.]

L’apostolo viene presentato al Salvatore da tre figure femminili che rappresentano la Speranza, l’Amore e la Fede. Due eccellentissimi ritratti maschili del Catena si trovano l’uno, raffigurante un canonico e firmato con il nome del maestro, nella Galleria del Belvedere a Vienna (sala II, n. 33),(451) l’altro nel Museo di Berlino, n. 32. Sullo stesso è ritratto il conte Raimund Fugger.(452) Vincenzo Catena da Treviso appartiene, credo, a quelle fila di allievi del Giambellino che frequentarono l’officina del maestro negli ultimi due decenni del XV secolo e che quindi vi lavorarono e appresero in collaborazione con Cima, N. Rondinelli, Bissolo, Boccaccino, Lattanzio da Rimini e altri. Egli deve perciò essere nato tra il 1460 e il 1470. Un quadro di Madonna con santi, firmato *V. Caena*, nel Palazzo Balbo-Crotti a Venezia,(453) così come due dipinti su tavola con singole figure di santi, un tempo esposti nel coro della chiesa di Giovanni e Paolo, ugualmente iscritti con il nome,(454) sono le opere più antiche di questo maestro che ebbi occasione di vedere. Sia il disegno, sia il colore dei due dipinti, erano ancora quelli di un pittore principiante. Alcuni anni dopo deve essere stato realizzato il quadro di Madonna con i due santi, n. 91, nella Galleria comunale di Padova.(455) Quest’ultima tavola reca l’iscrizione: VINCENTIVS.DE.TARVIXIO, e ha un carattere giambellinesco, sebbene sia ancora piuttosto scialba e spenta. Solo successivamente, sotto la guida del suo compaesano Giorgione, il Catena sembra essersi trasformato in capace colorista. Il suo grande quadro alla National Gallery, n. 234,(456) come pure quello piccolo, n. 1160,(457) sono concepiti e dipinti in senso affatto giorgionesco. Al contrario, il San Gerolamo nello studiolo, n. 694 della stessa collezione,(458) fa sembrare il Catena più influenzato da Lorenzo Lotto. Che ai suoi tempi questo artista abbia goduto di un grande prestigio a Venezia, si deduce da una lettera^a che Marc’Antonio Michiel spedì da Roma l’11 aprile 1520 al veneziano Antonio Marsilio dove, tra l’altro, si legge: *“Il venerdì Santo di notte a ore 3 morse (morì) il gentilissimo e eccellentissimo pittore Raphaelo da Urbino con universal dolore ecc. – molto minor danno, al mio giudizio benché altamente parà al volgo, ha sentito il mondo della morte de M. Augustino Gisi (Chigi) che questa notte passata è mancato ecc. – – Dicesi*

^a [Si veda: “Notizia d’opere di disegno, scritta da un Anonimo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli”, 2a ediz., p. 210-212.]

Michelangelo esser ammalato a Fiorenza. Dite adunque al nostro Catena, che se guardi poichè el tocca alli eccellenti pictori”.]

[I due ritratti del Catena, sia quello alla Galleria del Belvedere di Vienna, sia quello al Museo di Berlino, come pure quello al Museo del Prado di Madrid, devono risalire all’ultimo periodo di attività del maestro (1520-30).]

Alla stessa Marca Trevisana, come il Bissolo e il Catena, appartiene anche *Giorgio Barbarella* o *Barbarelli*, detto *Giorgione*. Il catalogo [più vecchio] attribuisce a questo raro maestro niente meno che cinque, dico cinque quadri, cioè i n. 218, 219, 220, 221, e infine il dipinto recentemente acquistato e segnato con il n. 244.(459) Osserviamo queste opere nell’ordine:

Il n. 240 rappresenta Giacobbe che saluta e abbraccia Rachele.(460) Non conosco nessun quadro di *Palma il Vecchio* nel quale il maestro ci venga incontro così amabile, sereno, poetico, come in questo incantevole idillio; e che sia opera sua lo fa pensare la figura rigida e alquanto tozza di Rachele, i toni rosei della carnagione, nota caratteristica del Palma nella sua *terza* maniera o “bionda” (1520-25), come pure la tipologia del viso di Rachele che coincide con quello della sua Venere di questa Galleria (n. 190).(461) Anche il pastore seduto è disegnato e dipinto alla maniera del Palma, e basta già la forma del suo orecchio a rivelarne il maestro.

I signori Crowe e Cavalcaselle notarono già che molte figure in questo quadro, e particolarmente quelle di Giacobbe e Rachele, ricordano i pastori delle alte valli bergamasche, e che i loro movimenti e atteggiamenti mostrano più la scuola del Palma che la maniera del Giorgione; mi dispiace però sentirli aggiungere di non potere attribuire il quadro né al Giorgione, né al Palma, ed essere perciò costretti ad ascriverlo al Cariani, soprattutto a giudicare dalle iniziali G. B. F., inscritte sul sacco di Rachele, che possono venire molto bene interpretate come Giovanni Busi fece.^a

Prima di tutto devo per contro far notare che il Cariani non si è *mai* firmato Busi, bensì sempre Joanes Carianus, [o J. Cariani.]^b D’altra parte, il Cariani è più

^a Vol. II, 555.

^b Come nel quadro “La resurrezione di Cristo” in casa Marazzi a Crema, del 1520;(462) nel quadro “Madonna con il Bambino tra i Santi Girolamo e Francesco”, in possesso del signor Frizzoni-Salis a Bergamo;(463) nel bel ritratto della collezione Carrara-Lochis, parimenti a Bergamo;(464) nel quadro di Madonna del signore Francesco Baglioni, ivi, del 1521,(465) ecc. – E se il Cariani avesse voluto firmarsi con il nome in italiano, ciò che del resto non era consuetudine a quei tempi, allora avrebbe

massiccio nelle sue forme, più nero nelle ombre, egli concepisce il paesaggio in modo completamente diverso dal Palma, e in tutte le sue opere non appare mai tanto nobile come l'autore di questo dipinto così poetico. È vero che sia il Cariani sia il Bonifazio furono scolari del Palma. Ma come il primo non fu mai in grado di smentire la sua schietta natura montanara, così il secondo conserva sempre nelle sue pitture il grazioso e sereno modo di concepire e rappresentare dei veronesi. [Di nuovo mi rallegra di poter constatare che il direttore Woermann concorda con me anche nell'attribuzione di tutti questi dipinti, un tempo ingiustamente assegnati al Giorgione.]

Il secondo quadro del Giorgione nella Galleria di Dresda, n. 210, rappresenta l'“Adorazione dei pastori”.(468) In casa Pisani a Venezia, alla quale un tempo apparteneva, esso passava per opera di Palma il Vecchio e fu dunque attribuito al Giorgione soltanto a Dresda. A quanto mi pare, tuttavia, è senza dubbio un quadro di *Bonifazio il giovane* (469). Prendendo in esame questa pittura anche i signori Crowe e Cavalcaselle si ricordarono di Bonifazio: “*we are reminded of Bonifazio*” (II, 163).

Il terzo quadro, che nel catalogo viene presentato come opera del Giorgione, raffigura un uomo che abbraccia una ragazza, n. 221.(470) Un quadro triviale, che nella sua interpretazione ricorda molto Michelangelo da Caravaggio. I signori Crowe e Cavalcaselle lo attribuiscono a Domenico Mancini, che essi citano molto di frequente. Confesso di non conoscere il maestro di questo quadro – però sembra anche a me probabile che appartenga alla Marca Trevisana. Se ne trova una vecchia copia nella collezione Scarpa La Motta a Treviso.

scritto Zuan de Busi, ma non Giovanni Busi. Le iniziali G.B. nell'intenzione dell'impostore che ve le fece apporre, non devono essere interpretate come Giovanni Busi, al quale allora non si pensava affatto, bensì evidentemente come Giorgio Barbarelli. I signori Crowe e Cavalcaselle sembrano confondere spesso i due scolari di Palma il Vecchio, il bergamasco Cariani e il veronese Bonifazio; tra l'altro vedo che nel loro capitolo sul Cariani (II, 557) gli attribuiscono anche i due grandi quadri nella Galleria del Belvedere a Vienna, al pianterreno, sala I (n. 72 e 73 nel catalogo di von Engerth), “Corteo trionfale di Amore” e “Trionfo della Castità sull'Amore”,(466) laddove questi appartengono senza dubbio al *Bonifazio*. Codesti quadri sono già stati descritti da Carlo Ridolfi (*Vite dei Pittori*, I, 376) quali opere del Bonifazio. – Altrove i signori Crowe e Cavalcaselle confondono il Previtali con il Cariani (almeno però questi erano figli della stessa terra), come nella lunetta affrescata sopra il portale laterale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo.(467)

Il quarto quadro con il nome del Giorgione, n. 219, è un ritratto maschile, e dovrebbe rappresentare Pietro Aretino.(471) Ai miei occhi esso non è opera né del Giorgione e nemmeno raffigura Pietro Aretino che, nato nel 1492, aveva appena diciotto anni quando il Giorgione morì, laddove l'uomo qui ritratto ha un'età evidentemente più matura. Inoltre questo quadro è talmente ritoccato e deturpato che sarebbe auspicabile non fosse esposto in una galleria pubblica.

Il quinto quadro del Giorgione che questa Galleria si vanta di possedere, n. 186, è una rappresentazione allegorica che il defunto signore Hübner, riteneva tratta dall'“Orlando furioso” dell'Ariosto.(472) Nella prima edizione della discussione sui quadri italiani di questa Galleria mi permisi di far presente che la prima edizione dell'“Orlando furioso” fu pubblicata soltanto nel 1516, dunque all'incirca [sei anni] dopo la morte del Giorgione. Anche il signore A. Baschet ha citato questo quadro come opera del Giorgione; i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 154) lo attribuiscono invece a Girolamo Pennacchi. Secondo me è un'*antica copia* di un quadro *autentico* del Giorgione; non so dire se l'originale si conservi ancora.

Come poterono convincersi i miei amici dopo la rassegna delle opere che in questa Galleria e in quella di Monaco sono state attribuite al Giorgione dalle più eminenti autorità artistiche di tutti i tempi, questo grande artista, che con Giovanni Bellini e Tiziano è certamente la figura più sublime tra i pittori veneti, già da secoli è divenuto una specie di mito. Mentre a Monaco lo si scambia con Tiziano e Palma, o con il Cariani, il defunto signore Hübner, nel suo catalogo della Galleria di Dresda, gli attribuì opere che, come appena notato, appartengono a Palma il Vecchio o a uno dei suoi allievi, ovvero sempre a imitatori diretti o indiretti del Giorgione. Altrove si designano pitture di Sebastiano del Piombo, di Lorenzo Lotto o di Dosso Dossi con il nome del Barbarelli, e questo ancora nei casi migliori, per non parlare delle scimmiettature di un Domenico Caprioli, o perfino di un Pietro Vecchia, che vengono assegnate al maestro di Castelfranco.^a

^a [Nella Pinacoteca di Torino, al n. 171B, perfino una delle molte copie del cosiddetto ritratto di Giuliano de' Medici di Raffaello, del quale un'altra imitazione si trova nella sala Baroccio della Galleria degli Uffizi, viene ancora incredibilmente presentata al pubblico come opera del Giorgione.(473) Giorgione fu scambiato con *Sebastiano del Piombo* nella cosiddetta Fornarina;(474) con *Vincenzo Catena* nei due quadri dell'inglese National Gallery;(475) con *Palma il Vecchio* nel quadro “Giacobbe e Rachele” a Dresda,(476) come pure nella figura femminile allegorica (antica

Come dovremmo dunque, in questo generale guazzabuglio, pervenire a un vero giudizio e alla conoscenza di questo artista, il più raffinato e fantasioso fra tutti i veneti? Che nella sua arte Giorgione fosse veramente grande non ci è soltanto attestato dall'alta stima che ebbero di lui i suoi contemporanei, ma ancor più dalla profonda e ampia influenza che egli esercitò sui suoi più talentuosi condiscipoli e contemporanei. Secondo me esiste una sola via per uscire da questo labirinto, e cioè prima di tutto esaminare con accuratezza e imprimersi nella mente le opere autentiche che di lui ci sono pervenute. Le seguenti sono le poche opere del maestro autenticate con certezza:

1) La grande ancona nella chiesa di Castelfranco.(481) Purtroppo pochi anni fa anche questo magnifico quadro fu così orrendamente ridipinto dal cosiddetto restauratore veneto Fabris, che non vi si ritrova più l'armonia originale dei colori, ma la si può soltanto intuire. Il Naja a Venezia ne ha fatto una discreta fotografia, consiglio quindi ai miei giovani amici di volersela procurare.

2) Il paesaggio (su tela) con il temporale, la zingara e il soldato ("*El paesetto in tela con la tempesta, con la zingana e Soldato*"),(482) visto dall'Anonimo del Morelli nel 1530 in casa del signore Gabriel Vendramin (p. 218). Questo quadro amatissimo e fantastico giunse più tardi nella Galleria Manfrin, dalla quale pochi anni fa lo acquistò il defunto principe Giovanelli a Venezia. Anche di questo dipinto, che è ben conservato, si trova una fotografia presso il Naja.

3) "*La tela a olio delli tre filosofi nel paese, due ritti e uno sentado che contempla i raggi Solari*" (Anonimo del Morelli, [p. 164]) (483) [n.d.t. nel testo originale segue traduzione in tedesco].

Codesto quadro, dice l'Anonimo, fu iniziato da Zorzi da Castelfranco e ultimato da Sebastiano Veneziano (Sebastiano del Piombo). Nel 1525 esso si trovava in casa del signore Taddeo Contarini a Venezia; attualmente è esposto nella Galleria del Belvedere di Vienna in uno stato di conservazione assai penoso.

copia dal Palma) nell'Accademia di Londra;(477) con *Dosso Dossi* nel San Sebastiano della Galleria di Brera;(478) con *Girolamo da Santa Croce* nel quadretto n. 38 della Galleria comunale di Bergamo, sezione Lochis;(479) con *Bernardino Licinio*, nel ritratto femminile, ivi, al n. 35;(480) con i Bonifazio in molte altre collezioni.]

Dei dipinti del Giorgione che il Vasari circa trent'anni dopo vide a Venezia e menzionò, le pitture murali sulle facciate delle case sono state già da molto tempo erose dall'aria salmastra, mentre gli altri sono probabilmente nascosti in qualche palazzo italiano o in un castello della campagna inglese; io non ebbi mai la fortuna di vederne alcuno.

Carlo Ridolfi, pittore molto poco critico che visse alla metà del XVII secolo, tra le opere del Barbarelli, nel frattempo espunte per lo più dal corpus del maestro,^a cita *in primo luogo* anche il cosiddetto *Concerto* nella Galleria Pitti a Firenze, n. 185,(487) quadro che allora si trovava ancora in possesso del mercante fiorentino Paolo del Sera, residente a Venezia. Questo del Sera era un cosiddetto appassionato d'arte, che però non disdegnava se possibile di fare anche un buon affare con i suoi quadri, e perciò non di rado cedeva al suo mecenate, il Granduca di Toscana, opere d'arte di sua proprietà.^b Tali dipinti veneti, con i battesimi apocrifi dati loro dal del Sera o anche dal del Teglia (un altro mercante di quadri del Granduca a Venezia) giunsero poi a Firenze, dove fino ai giorni nostri hanno conservato la stessa denominazione. Questo vale anche per il famoso "Concerto di musica" della Galleria Pitti. Purtroppo questo dipinto è stato imbrattato da un restauratore al punto che nel suo stato attuale vi si scorge appena una vaga traccia dell'originale. Dalla forma delle mani e dell'orecchio e dall'atteggiamento delle figure in questo quadro possiamo però concludere con una certa sicurezza che *non* si tratta di un'opera del Giorgione, bensì che debba appartenere a un periodo successivo al suo. Se gli si levasse la maschera che lo copre, probabilmente ne verrebbe alla luce un'opera giovanile di Tiziano.^c

Se, come abbiamo visto, nel XVII secolo gli storici dell'arte attribuirono al Giorgione principalmente opere del giovane Tiziano, di Sebastiano del Piombo, di

^a Così per esempio Cajus Plotius e Cajus Luscius (sala II, n. 10 della Galleria del Belvedere);(484) i due quadri del *Dosso* (San Sebastiano nella Galleria di Brera, n. 354,(485) e il "David" della collezione Borghese a Roma).(486)

^b Si veda M. A. Gualandi, "Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scoltura ed architettura", III, 167 ss.(488)

^c [Uno dei più comprensivi e ingegnosi critici d'arte dell'Inghilterra, Claude Philipps, a proposito di questo quadro osservò molto giustamente che lo sguardo del monaco agostiniano ricorda qui vividamente quello del giovane uomo sul ritratto di Tiziano alla Galleria del Louvre, n. 454.](489)

Palma il Vecchio e di Dosso Dossi, nel secolo scorso quest'onore fu concesso spessissimo ai due Bonifazio più vecchi. A Dresda l'“Adorazione dei pastori”, n. 210,(490) un quadro che da Venezia era giunto sull'Elba con il nome di Palma il Vecchio, fu attribuito a Giorgione; la stessa denominazione fu data al magnifico “Ritrovamento di Mosè”, n. 363, nella Galleria di Brera,(491) [al quadro di Madonna con il piccolo Tobias dell'Ambrosiana,](492) all'altro piccolo “Ritrovamento di Mosè” nella Galleria Pitti, n. 161,(493) per non parlare dei cosiddetti Giorgioni nelle raccolte private provenienti dallo studio dei Bonifazio.

Il racconto del Vasari, secondo il quale Giorgio Barbarelli apprese la sua nuova maniera di dipingere dai quadri di Leonardo da Vinci, non è altro che una delle molte favole nate dalla boria municipale. E dove mai il Giorgione, nella sua epoca, avrebbe potuto vedere a Venezia dipinti di Leonardo? Altri scrittori sostengono che Giovanni Bellini, nel quadro che realizzò nel 1505 per la chiesa di San Zaccaria a Venezia,(494) avrebbe modificato la sua prima maniera di dipingere secondo il nuovo sistema del Giorgione. Tale asserzione è però direttamente contraddetta dalla grande ancona che il vecchio maestro aveva dipinto nell'ultimo decennio del XV secolo per la chiesa di San Giobbe a Venezia.^a Lo scolaro ha certo imparato dal suo maestro, non il contrario; e mi pare che il Dürer abbia perfettamente ragione quando, in una lettera da Venezia (1506) al suo amico Pirckheimer, afferma che Giovanni Bellini era ancora il più gran pittore di Venezia. Il Giorgione non manifestò tutta intera la sua forza che negli ultimi sei anni della sua breve vita, dal 1505 al 1511 circa. Dalle sue poche opere pervenuteci – tutti i suoi dipinti murali, come già notato, sono stati danneggiati dall'aria salmastra – il suo spirito originale ed estremamente poetico ci rischiera di una luce così pura, la sua indole artistica, semplice, schietta e raffinata, ci parla così fresca e attraente, che chiunque l'abbia compreso una volta non lo perderà mai più dal suo spirito. Come lui, nessun altro artista sa con così pochi mezzi rapire la nostra fantasia, incantare il nostro spirito per ore intere, eppure molto spesso nemmeno sappiamo che cosa vogliano significare le sue figure. Già il Vasari osservò che è difficilissimo dare una qualche spiegazione alle

^a Questo quadro, molto danneggiato benché ancora splendido, si trova nella Pinacoteca di Venezia, [sala XIII, n. 10.](495)

rappresentazioni del Giorgione.^a Il Giorgione fu una vera natura di poeta, innocua e gioiosa, un poeta lirico, l'opposto dell'affatto drammatico Tiziano. Quest'ultimo è senza dubbio uno spirito più forte, più energico, tuttavia il Giorgione, almeno per la mia sensibilità, è un artista di stampo più raffinato. Nei suoi sfondi paesaggistici, nell'incanto delle linee e dei colori, pochi hanno eguagliato il Giorgione, ma nessuno, forse a eccezione di Tiziano, l'ha superato. Il suo amore apparteneva alla musica, alle belle donne, e soprattutto alla sua arte sublime. Nessuno fu indipendente come lui, i grandi e i potenti del mondo lo lasciavano indifferente, a nessuno di loro sacrificò, come per esempio fece Tiziano, la sua libertà e ancor meno la sua dignità. Il Vasari ce lo descrive pressappoco così, e a me pare un ritratto indovinato.

Purtroppo, come già detto, le opere del Giorgione sono estremamente rare. Si tratta in prevalenza dei cosiddetti quadri da Gabinetto; sembra che soltanto in via eccezionale egli abbia realizzato qualche quadro da chiesa. L'Anonimo del Morelli non conta in tutto più di una dozzina di quadri del Giorgione che ai suoi tempi, cioè tra il 1512 e il 1540, si trovavano a Venezia; il Vasari ne descrive per inciso un'altra dozzina, e non è molto maggiore il numero che anch'io sono in grado di segnalare ai miei lettori. Ora, io consiglio ai miei giovani amici di cercarseli, o di procurarsene delle fotografie; giacché uno studioso dell'arte dovrebbe avere ogni giorno innanzi agli occhi un maestro come il Giorgione al fine di imprimersi a poco a poco nella mente lo spirito e le forme del più elegante fra i veneti.

Verrò ora elencando cronologicamente le opere che sono accessibili a tutti e che, a mio avviso, appartengono al Giorgione.

1) La cosiddetta "Prova del fuoco" e la "Sentenza di Salomone" sono certamente le sue opere più antiche pervenuteci.**(496, a-b)** Questi due interessantissimi quadri giovanili del maestro si trovano nella Galleria degli Uffizi a Firenze (n. 621 e 630); essi appartengono ancora al XV secolo e Giorgione deve averli dipinti nel suo sedicesimo o diciottesimo anno d'età. Vi troviamo già tutti i tratti a lui caratteristici, cioè la forma ovale allungata dei visi delle donne, gli occhi un po' ravvicinati al naso, il modo fantasioso di vestire le figure e di rappresentare molto spesso la mano

^a Si veda Vasari, Vita del Giorgione, ed. Le Monnier, VII, 84.

con l'indice teso, i fondi paesaggistici con alberi ad alto fusto ecc.^a [Vicino a queste due opere giovanili del Giorgione è esposta l' "Allegoria di Cristo" di *Giovanni Bellini*, n. 631,(497) un quadro che di recente, su proposta del signor von Liphart, è stato incredibilmente ribattezzato come Basaiti. Se ora si confronta questo ingegnoso dipinto del vecchio Bellini, così interessante per la storia dell'arte veneta, con le rappresentazioni del giovane Giorgione, la "Sentenza di Salomone" e la cosiddetta "Prova del fuoco", sorge in noi immediatamente la supposizione che l'opera del maestro abbia indotto l'allievo a realizzare questi due quadretti. In passato la tavoletta del Giambellino a Firenze fu perfino ritenuta un lavoro del Giorgione. Possiamo perciò supporre che anche questo nuovo orientamento nell'arte dei veneti, nel quale sia Giorgione che Tiziano crearono in seguito opere tanto eccelse, gli sia stato suggerito dal vecchio Bellini.(*)]

2) Un "Cristo che porta la croce", busto dipinto su legno.(498) Questa testa dallo sguardo penetrante, che purtroppo ha molto sofferto a causa del restauro, ricorda ancora, al pari dei due quadri precedenti, il maestro Giovanni Bellini. In possesso degli eredi della defunta contessa Lochis a Vicenza. [Una copia più tarda di questo quadro si trova, con il nome di Leonardo da Vinci (!), al numero 25 della Galleria comunale di Rovigo.](499)

3) La Madonna in trono con i Santi Francesco e Liberale nella chiesa di Castelfranco.(500) Opera principale. [Questa ancona fu dipinta dal maestro nel 1504-5, ovvero prima che egli eseguisse le sue pitture murali al Fondaco de' Tedeschi. La tipologia della testa della Madonna è qui la medesima che troviamo nell'altro quadro (di Madonna) con i Santi Antonio e Rocco al Museo del Prado di Madrid.(501) Si potrebbe perciò dedurre che in queste due belle teste femminili il Giorgione ci abbia consegnato il ritratto della sua amata. In questo quadro di Castelfranco, il paesaggio marino al primo sole del mattino è davvero incantevole. La quiete pacifica che vi si diffonde predispone l'animo a una deliziosa solennità e al raccoglimento. E con quale semplicità e naturalezza i due santi stanno in piedi accanto al trono della Madre di Dio! Questi non sono santi di professione, come quelli che ci appaiono assai sgraditi nei quadri da chiesa della metà di quel secolo e soprattutto dell'epoca

^a [Né i signori Crowe e Cavalcaselle né il signore direttore W. Bode (II, 753) riconoscono questi due quadri come opere del Giorgione, e li considerano invece lavori di scuola.]

successiva; no, questo Giorgio e questo Francesco sono nature sane, santificate dalla loro fede, sono eroi della cristianità e non saltimbanchi fanatici.]

4) Il paesaggio tempestoso, con la zingara e il soldato in palazzo Giovanelli a Venezia.(502)

5) La Madonna con il Bambino Gesù seduta in trono, a destra Sant'Antonio, a sinistra del trono San Rocco;(503) paesaggio sullo sfondo. Dipinto su tela. Questo quadro stupendo, ancora ben conservato, si trova nel Museo di Madrid, e nel catalogo è presentato come opera del Pordenone, n. 418, mentre i più moderni storici dell'arte, i signori Crowe e Cavalcaselle, lo assegnano di nuovo a Francesco Vecelli, [il loro "tappabuchi" (II, 292), ovvero lo stesso maestro al quale attribuiscono anche il quadro n. 1117 della Pinacoteca di Monaco.](504) Tuttavia devo ammettere che, in occasione della mia visita a Madrid, non fu poca la mia soddisfazione nel riconoscere subito questo capolavoro dell'arte veneta quale creazione del nostro Giorgione.(*)

6) L'autentico, ma purtroppo molto rovinato "*Cavaliere di San Giovanni*" nella Galleria degli Uffizi a Firenze (n. 622),(505) che anche i signori Crowe e Cavalcaselle riconoscono quale opera del Giorgione. Di fronte a questa testa mirabilmente concepita è una vera eresia pensare a un pittore come Pier della Vecchia.

7) Dafne e Apollo,(506) [forse un cosiddetto *cassone*,^a come molti ne dovette realizzare il Giorgione], nella collezione di dipinti del seminario vescovile a Venezia; assai deturpato dai restauri con colori a olio.^b (*)

8) Le cosiddette "Tre età dell'uomo" nella Galleria Pitti a Firenze, n. 157, ivi attribuito a Lorenzo Lotto.(507) Purtroppo questo quadro così ben concepito è assai coperto dal restauro; tuttavia, la testa mezzo ombreggiata del ragazzo con una partitura musicale in mano è ancora splendida e affatto giorgionesca, sicché senza

^a [Questi *cassoni*, ovvero grandi cassapanche, erano a quel tempo in Italia ciò che oggi sono i comò. "Niuno era" riferisce il Vasari (III; 47), "che i detti cassoni non facesse dipingere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in su i cantoni, e talora altrove, si facevano fare le arme ovvero insegne delle casate. E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti".]

^b I signori Crowe e Cavalcaselle (II, 165) attribuiscono questo quadro ad Andrea Schiavone.

essere in possesso di altri documenti a sostegno della mia tesi, mi arrischio ad attribuire questo quadro al Giorgione.^a (*)

9) Il cosiddetto “Concerto” nella Galleria del Louvre a Parigi, n. 39.(510) Questo quadro idilliaco e sommamente poetico è purtroppo molto deturpato dal restauro. In una delle sue pitture murali nella “Scuola del Santo” a Padova, Tiziano ha desunto dal suo maestro Giorgione il bel giovine con i capelli lunghi (la zazzera, come dicono gli italiani) che in questo quadro vediamo seduto per terra. (511)

10) Anche la Galleria Esterhazy a Budapest, ricca di eccellenti quadri delle scuole italiane, possiede un’opera del Giorgione, sebbene, come credo, solo in forma di frammento (n. 143).(512) Due giovani uomini scalzi, vestiti con trascuratezza alla foggia veneta del XV secolo, stanno in piedi sopra un colle; dietro di loro, un po’ più in alto, si vede una casa di campagna. È l’alba, e di lontano si scorge il mare illuminato dai primi raggi del sole. Uno dei due uomini, belli e robusti, appoggia il braccio sinistro sulla spalla dell’altro e accenna in maniera eloquente a qualche cosa che sembra accadere non troppo lontano da loro; l’altro, pieno di meraviglia, anzi quasi spaventato, guarda giù nella stessa direzione. Se non erro, questo quadro potrebbe certamente essere il frammento di un’opera del Giorgione citata dall’Anonimo del Morelli (Anonym, [p. 167]): “1525, in casa de M. Taddeo Contarino: *La tela del paese con el nascimento de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo de Castelfranco, e fu delle sue prime opere.*”^b

Dinanzi a noi avremmo qui dunque soltanto i due pastori ritti in piedi sul monte Ida, sotto la cui custodia crebbe poi il giovane Paride. – Sfortunatamente manca

^a [Il signor direttore W. Bode (II, 769) la tratta invece come opera di L. Lotto. Dato che lo studioso d’arte berlinese attribuisce al raffinato e sempre arguto Lotto anche il grande quadro con il massiccio San Rocco nella collezione del principe Giovanelli a Venezia,(508) e che allo stesso modo presenta ai suoi lettori il ritratto maschile, n. 123, nella Galleria comunale di Rovigo (una *copia* da Palma il Vecchio)(509) come opera del Giorgione (II, 753), debbo purtroppo anche in quest’occasione nuovamente constatare che la nostra reciproca interpretazione sia del Lotto sia pure del Giorgione è diametralmente opposta.]

^b [Giorgione sembra aver trattato due volte questo soggetto. Si vedano a tal proposito i documenti estremamente interessanti che il signore Alessandro Luzio ha divulgato nell’“*Archivio Storico dell’arte*”, fascicolo I, 1888, p. 48, e dai quali emerge anche che il Giorgione morì già nei primi giorni dell’ottobre 1510. Se costui, come ci riferisce il Vasari, si spense nel suo *trentaquattresimo* anno di vita, egli deve allora essere nato nel 1477.]

l'altra metà, sulla quale ne era dipinta la nascita. – Il paesaggio di questo quadro ricorda distintamente quello che ammiriamo alla Galleria di Dresda nel quadro della “Venere”, n. 185.(*) **(513)** [Con mia grande soddisfazione l'assoluta correttezza di questa mia ipotesi è stata in seguito confermata dal signor professore Wickhoff a Vienna.](**514**)

Nella stessa Galleria Esterhazy anche un altro quadro reca il nome del Giorgione. Si tratta del ritratto di un giovane uomo (n. 156), dalla composizione assai fine e nobile.**(515)** Dalla sua veste di velluto nero, aperta sul petto, spunta un lembo di camicia bianca; i capelli lunghi, bruni e divisi dalla scriminatura, sono raccolti da una retina; il braccio destro si poggia a una cornice, la mano sinistra riposa sul petto. Solo a malincuore ci si allontana da questa figura melanconica; con il suo volto espressivo, questo giovane seduce l'osservatore, quasi come se volesse confidargli il segreto della sua vita. Purtroppo questo ritratto ha molto patito, ed è difficile riconoscere il maestro [a partire dalla maniera pittorica; tuttavia a favore del Giorgione parlano sia la concezione, sia pure lo spirito del quadro.]

[I miei studi sul Giorgione, proseguiti nel frattempo, mi consentono ora di aggiungere ancora molte altre opere alle dodici appena introdotte, e fra queste cito innanzitutto il misterioso ritratto femminile nella Galleria Borghese, sul quale mi sono già espresso esaurientemente nelle mie “Kunstkritische Studien in den Galerien Borghese und Doria-Panfilii” (p. 323) e di cui qui riportiamo un'immagine.**(516)** Credo di poter ritenere di mano dello stesso Giorgione anche il quadretto di Palazzo Pitti a Firenze con la ninfa e il fauno (n. 147).**(517)** Questo dipinto è molto logoro, però sia il tipo del viso della ninfa con la fronte bassa, la maniera graziosa di disporvi i capelli, gli occhi ravvicinati, come pure la sua mano affatto giorgionesca, con le dita affilate, e altro ancora, mi inducono a riconoscere in questo quadro un'opera giovanile del Giorgione.^a]

[Il dottor J. P. Richter ha recentemente aggiunto uno splendido ritratto del Giorgione alla sua interessante collezione di dipinti a Firenze. Si tratta del ritratto a mezzo busto di un giovane uomo dallo sguardo penetrante; di nuovo, uno di quei

^a [I signori Crowe e Cavalcaselle (II, 162) si accontentano al contrario di attribuire questo dipinto a un allievo ignoto di Giorgione e Tiziano.]

ritratti che, come fanno soltanto pochi Tiziano, ci incantano e hanno così tanto da dirci che a fatica ce ne separiamo.](518)

[Nella seconda sala della Galleria di Hampton Court è esposto al numero 10 un quadro sul quale è raffigurato un giovane uomo con il flauto di Pan in mano;(519) lì il quadro reca il nome del Giorgione e, credo, non a torto. Dal momento che potei però osservarlo solamente in penombra non voglio essere ritenuto responsabile di questa attribuzione.]

[Il defunto conoscitore d'arte Daniel Penther di Vienna (520) riconobbe nella figura di una Giuditta alla Galleria dell'Hermitage di San Pietroburgo, ivi presentata come opera di Moretto da Brescia, lo spirito e la mano del Giorgione.(521) A giudicare dalla fotografia, Penther aveva visto bene; tuttavia andrebbe ancora precisato se il quadro sia un'opera originale oppure semplicemente una copia del Giorgione.]

11) Uno degli ultimi quadri di Giorgio Barbarelli è anche quello con i cosiddetti tre filosofi nella Galleria del Belvedere a Vienna,(522) del quale ho già parlato, e che nel 1525 l'Anonimo ebbe occasione di vedere in casa di Taddeo Contarini.^a

Nello stesso anno egli annotò sul suo taccuino un altro quadro del Giorgione che allora si trovava in casa di Girolamo Marcello a San Tommado: *“la tela della Venere nuda, che dorme in un paese con Cupidine fù de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano”* (Anonimo del Morelli, p. 169). Ritorniamo subito a questo notevole quadro, andato perduto. Prima però ci sia ancora concesso di osservare che nel 1530 lo stesso Anonimo vide un altro quadro del Giorgione in casa di Gabriele Vendramin: *“El Cristo morto sopra el sepolcro, con l'anzolo che el sostiene, fu de man de Zorzi da Castelfranco, reconzato da Tiziano”*.(524) Apprendiamo qui che il Giorgione dipinse anche una cosiddetta “Pietà”, ma non sono in grado di dire se questo quadro si conservi tuttora e dove oggi si trovi.(525) Di certo in questo passaggio l'Anonimo non poteva riferirsi a quel “Cristo morto famoso in tutto il mondo” del Monte di Pietà di Treviso,(526) come alcuni asseriscono, giacché in quest'ultimo quadro il Cristo morto non è sostenuto

^a Questo quadro successivamente passò a far parte della Galleria dell'arciduca Ludovico Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi, e lo vediamo riprodotto in piccole proporzioni dal Teniers in uno dei suoi quadri alla Galleria del Belvedere (VIII n. 34) (523)

soltanto da *un* angelo, bensì da *tre* o *quattro*. Con l'eccezione dei signori Crowe e Cavalcaselle e di pochi altri, la maggior parte degli storici dell'arte contemporanei si ostina tuttora a qualificare quel dipinto di Treviso come opera del Giorgione degna d'ammirazione – ciò che sarebbe un'ulteriore dimostrazione della correttezza della mia asserzione, ovvero che il grande pittore di Castelfranco è ancora ben poco compreso e conosciuto perfino dalle maggiori autorità artistiche.

Dopo questa lunga digressione torniamo al quadro che nel 1525 l'Anonimo vide in casa di Girolamo Marcello a Venezia, e che, pur se con poche parole, egli ben descrisse: “Venere dormiente con Cupido in un paesaggio aperto”. Questo dipinto meravigliosamente bello si ritiene in genere perduto. Altra questione è se ciò accada a ragione; dal canto mio, credo di poterlo ancora segnalare, e questa volta non debbo condurre troppo lontano i miei giovani amici. Questo stupendo quadro si trova nella Galleria di Dresda (n. 185).(527) Per mia consolazione posso testimoniare a me stesso di avere intuito e visto il genio e la mano del Giorgione in questo incantevole quadro ancor prima di scoprire che nel catalogo dell'Anonimo del Morelli esso veniva già citato come tale.

Ora, come una simile opera, la quintessenza dell'arte veneta, sia potuta rimanere per tanto tempo sottovalutata dagli storici dell'arte, sarebbe per me un vero enigma se non sapessi per lunga esperienza che, nelle faccende artistiche, le cose più incredibili diventano tuttavia possibili. Se considero che nella sala attigua si trova la cosiddetta *Madonna di Caitone*, presunta opera del *Moretto*,(528) un quadro che poté essere ammirato e celebrato da scrittori d'arte molto stimati e dotti, per esempio dal Quandt e dal Rio, e che, per contro, soltanto l'occhio di pochi appassionati d'arte si è finora sentito attratto dalla luce meravigliosa che, anche attraverso il velo di cui il restauratore l'ha coperto, emana da questo quadro di Venere, il più *mirabile* al mondo, – quando considero tutto ciò, allora mi assale un triste sentimento e un profondo scoramento, e debbo dire a me stesso: a che ci serve dunque tutta la nostra elogiata cultura, a cosa giovano le migliaia di libri sull'estetica e sull'arte, a cosa aiutano le nostre conferenze pubbliche, le nostre esposizioni d'arte annuali se noi, senza un segnale, possiamo passare ottusi e insensibili accanto a una delle più splendide e perfette opere che l'arte di tutti i tempi abbia mai dato alla luce?! – Povero, grande Giorgione, quanto poco ti capisce questo mondo moderno, anzi,

quanto poco ti hanno inteso subito dopo la tua morte i tuoi stessi compatrioti! La tua immagine radiosa non fu forse cercata e trovata perfino in quadri che non erano altro che la tua caricatura? Chi non è in grado di apprezzare questa Venere del Giorgione, questa figura di donna divinamente bella, costui non mi dica che Raffaello, Leonardo, Correggio e Tiziano lo incantano. Mostrò mai Raffaello, o qualunque altro artista, perfino tra i Greci, un sentimento di linee più squisito del Giorgione in questa figura di Venere? Come sembra grossolana e volgare al confronto la donna nuda di Palma il Vecchio sulla stessa parete,(529) quanto è terrestre e priva di ogni intima grazia la famosa Venere con Cupido di Tiziano nella Tribuna della Galleria degli Uffizi!^a (530) Per di più questo paesaggio paradisiaco! Se questo dipinto fosse liberato con intelligenza e grande precisione dal sudiciume e dalla cortina dei colori del restauratore che lo coprono, allora credo che questa Venere del Giorgione verrebbe annoverata tra le perle artistiche di prim'ordine, non soltanto della Galleria di Dresda, ma di tutte le gallerie del mondo. Si collochi questa Venere, che per la scuola veneta divenne poi il prototipo di un tale genere di quadri d'amore, accanto alle famose immagini di Venere del Tiziano, oppure alle sue figure di Danae, e si riconoscerà facilmente quanto il Giorgione superi tutti i suoi imitatori nella squisitezza del sentimento e nella nobiltà dell'interpretazione. La Danae di Tiziano (531) è così realistica, anzi, diciamolo francamente, di concezione così popolare che involontariamente la vecchia accanto a lei fa l'effetto di una mezzana della più bassa lega. Accanto alla Venere del Botticelli nella Galleria degli Uffizi,(532) e alla Danae del Correggio in Palazzo Borghese a Roma,(533) questa Venere dormiente del Giorgione appare ancora realistica, tuttavia nel significato più bello e nobile della parola. Giorgione fu una natura più sana, forte e gaia del Correggio; inoltre con la sua Danae quest'ultimo si era proposto un obiettivo affatto diverso dal veneto con la sua Venere dormiente. La voluttà sensuale non fu mai rappresentata con tanto spirito quanto riuscì al Correggio tanto nella sua Danae, che nella Leda della Galleria di Berlino.(534) Come sono grossolane al confronto tutte le rappresentazioni di Venere e di Danae di un Tiziano! Ammetto però volentieri che per quanto riguarda la

^a Questo dipinto di Tiziano, pregevole sotto tanti altri aspetti, [circa dodici anni fa] fu quasi del tutto guastato da un nuovo restauro, sicché allo stato attuale non è più godibile.

maestria tecnica, la somma destrezza della pennellata, l'artistica distribuzione della luce e delle ombre, nessun pittore d'Italia ha mai eguagliato il vecchio Tiziano.^a

Nel 1646 Carlo Ridolfi pubblicò le sue “*Meraviglie dell'arte*”. È probabile che egli non conoscesse il manoscritto dell'Anonimo, ma cita comunque questa “Venere dormiente” come opera del Giorgione, e precisamente la segnala ancora in casa Marcello: “*una deliziosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcella, ed a' piedi è Cupido con agnellino in mano che fù terminato da Tiziano*” (vol. I, p. 130). Così, a quei tempi, recitava ancora la tradizione in casa Marcello. Questo quadro, come Hübner ci informa nel suo catalogo, giunse poi a Dresda come opera di Tiziano e “*ai piedi di Venere sedeva un Cupido talmente malconcio che se ne tolsero via del tutto i resti: restaurato da Schirmer.*”(537) Dopo quel restauro il quadro fu battezzato come una “probabile copia” (!), per giunta del Sassoferrato (!)^b

[Trascorsi dieci anni, mi sia concesso di esprimere apertamente la mia intima soddisfazione nel sapere questa splendida opera del Giorgione, raggiante di bellezza, riconosciuta come originale indiscutibile non solo dal direttore Woermann, ma anche dalla maggioranza degli appassionati d'arte europei. Quest'unica, fortunata valutazione che mi fu concessa in un'ora felice possa compensare agli occhi dei miei amichevoli lettori i molti sbagli e passi falsi dei quali altrove mi rendo colpevole!]

[Se le mie attribuzioni delle opere del Giorgione che ci sono pervenute si rivelassero corrette e plausibili, allora l'Italia possederebbe circa *dieci*, anzi, con il ritratto di ragazzo della collezione Richter a Firenze,(539) *undici* quadri di questo

^a La cosiddetta Venere distesa di Tiziano nella Tribuna della Galleria degli Uffizi, n. 1117,(535) non è forse altro che una copia di questa Venere dormiente del Giorgione, realizzata su commissione di Francesco Maria della Rovere, il conte di Urbino perennemente innamorato della moglie. La testa della Venere dormiente fu sostituita con quella desta di Eleonora Gonzaga, che Tiziano aveva già ritratta nelle vesti di sposa del duca (il ritratto è esposto al n. 35 nella seconda sala della Galleria del Belvedere, n. 506 nel catalogo di von Engerth).(536) Tiziano deve aver dipinto il quadro nel corso del secondo decennio del XVI secolo.

^b [E, con mia grande meraviglia, come tale lo considerano anche i signori Crowe e Cavalcaselle (“*Vita di Tiziano*” ecc., vol. I), che si vantano di aver scoperto il *quadro originale* di questa Venere di Dresda in un dipinto della Galleria di Darmstadt (n. 520), ivi attribuito a Tiziano.(538) Ai miei occhi la Venere di Darmstadt non è altro che una libera e pessima copia della Venere del Giorgione nella Galleria di Dresda, realizzata da un qualche fiacco pittore tedesco del XVIII secolo. Siano ora dunque i veri cultori dell'arte italiana a decidere tra queste opinioni così stridenti tra loro!]

geniale maestro veneto; le restanti opere, disseminate all'estero, sarebbero ripartite come segue:]

[1] Il quadro di Madonna con santi al Museo del Prado a Madrid. (*) (Pordenone).](540)

[2] Il "Concerto" nel Salon Carré del Louvre.(541)^a]

[3] Il giovane uomo con il flauto di Pan presso Hampton Court. (?) (Giorgione).](543)

[4] La "Venere dormiente" nella Galleria di Dresda. (*)](544)

[5] La "Giuditta" (?) all'Hermitage di San Pietroburgo. (Moretto).](545)

[6] e 7) I due quadri nella Galleria Esterhazy a Pest. (Giorgione).](546)

[8] I "Tre saggi d'Oriente" o, se si preferisce, i "Tre filosofi", nella Galleria del Belvedere a Vienna.](547)

[In tutto, quindi, circa 19 quadri; una pur sempre magra raccolta! Di tutti gli schizzi e disegni che tra i molti gli vengono ovunque attribuiti con la più grande liberalità, appena tre o quattro possono essergli riconosciuti a ragione. Tra questi annovero innanzitutto il piccolo foglio nella collezione di Chatsworth, del quale riportiamo qui un'immagine, raffigurante il "Martirio di un Santo", Braun, 172;(548) secondo, il disegno a guazzo del Louvre (sala X, ripiani): un paesaggio, in primo piano, due uomini in posizione seduta;(549) terzo, un altro disegno al guazzo con un paesaggio, n. 11, nella collezione His de la Salle, parimenti al Louvre;(550) quarto, ancora disegno a penna con un paesaggio. Quest'ultimo foglio è conservato all'Albertina nella cartella V, C tra i disegni di Raffaello (551) e, come credo, potrebbe piuttosto derivare da Domenico Campagnola, giacché questo maestro sapeva imitare come nessun altro e nella maniera più sorprendente sia il Giorgione, sia il giorgionesco Tiziano, così che in quasi tutte le collezioni non ci si può meravigliare di vedere i suoi splendidi e ingegnosi disegni a penna attribuiti al Giorgione o, molto più di frequente, al Tiziano. Quasi tutti i disegni a penna che nella collezione della Galleria degli Uffizi vengono attribuiti al Giorgione a mio

^a [La "Sacra Famiglia", n. 38, ivi, è evidentemente lavoro di uno scolaro o imitatore del Giorgione.](542)

giudizio sono di mano del Campagnola.^a Anche a Chatsworth tre fogli del Campagnola sono attribuiti al Giorgione. In uno di questi appare una donna, con lo sguardo rivolto in alto e una cuffia sul capo, accanto a lei è raffigurata una testa maschile con i capelli increspati (Braun, 171);(557) nell'altro, un vecchio e un giovane in posizione sdraiata, dietro di loro altre due figure;(558) e infine, nel terzo, due bambini nudi con un cagnolino.(559) Avrò tuttavia in seguito l'occasione di parlare nuovamente dei disegni a penna di Domenico Campagnola, indicando i tratti caratteristici che possono essere d'aiuto per distinguerli sia da quelli del Giorgione sia, specialmente da quelli di Tiziano, al quale comunemente sono attribuiti.]

Nella sala attigua è esposta la famosa Madonna di Moretto da Brescia, n. 202,(560) molto celebrata anche da Rio e Passavant.^b “La Santa Vergine”, così credeva il defunto Hübner, “come apparve nel 1523 a un pastorello, Filippo Viotti di Monte Caitone nella provincia di Brescia, per il debellamento della peste”. *Replica variata* della pala d'altare di *Paitone*. Su fondo scuro, in alto a sinistra, si legge:

“Imago Beatae Mariae Virg. quae mens. august. 1533 (quindi non 1523) Caitoni (sic.) agri Brixani Pago apparvit Miraculor. operatione concursi pop. celeberrim.”(561)

“C'est la Madone miraculeuse qu'il peignit (vale a dire Moretto) en 1533, pour satisfaire la dévotion de ses compatriotes et la sienne” ecc., dice nel suo libretto il neocattolico e garbato scrittore d'arte A. F. Rio: *Léonard de Vinci et son école* (p. 312), e continua: *“Pour comble de bonheur, c'était sur une bannière que devait être peinte l'image vénérée, avec le double caractère de Reine des anges et de mère de miséricorde. C'était un problème analogue à celui que Rafael avait à résoudre en peignant la Madone de S. Sixte (!!): et les âmes pieuses, qui ont aussi leur compétence (?), bien différente de celle des connaisseurs (questo si vede) peuvent comparer, au point de vue de l'inspiration, ces deux chef d'oeuvre que le hasard a réunis dans la même ville. La vierge de Moretto est à Dresde, et fait partie de la*

^a [Ad ammaestramento dei principianti desidero qui nominarne alcuni: n. 692: un uomo nudo con una pecora seduto presso un albero (Philipot, 2813);(552) Braun, 758: una testa maschile e un bambino sdraiato a terra;(553) Braun, 753: un San Sebastiano;(554) Braun, 752: la “Lucrezia”;(555) Braun, 751: tre teste.](556)

^b Si veda Passavant, Raffaello Sanzio, traduzione francese, II, 316.

collection de Mr. Quandt, excellent appréciateur de trésors d'art qu'il possède."(562) Dalla collezione del defunto signore von Quandt questo "*chef d'œuvre*" giunse nella Galleria di Dresda.^a Anche i signori Crowe e Cavalcaselle, nel loro inventario delle opere di Alessandro Bonvicino, segnalano la Madonna di Caitone come opera del Moretto, e ne citano anche l'iscrizione.^b

Di fronte a tutti questi giudizi concordi dei nostri più famosi scrittori d'arte sul valore artistico di questo presunto dipinto del Moretto, dovrei forse dubitare anche della mia stessa ragione se volessi unirmi alla convinzione che la "*vierge miraculeuse*" del signore Rio, "*celeberrima operatione miraculorum*", come recita l'iscrizione, continua ancora a fare miracoli. Scherzi a parte!, ammetto volentieri che una buona copia possa di sovente ingannare anche i conoscitori e gli esperti più accorti; ma che una copia così semplice, scialba e goffa come questo quadro possa impressionare uomini che per tutta la loro vita si sono occupati d'arte antica e hanno consegnato al mondo il loro giudizio su centinaia e centinaia di opere dei maestri antichi, ebbene questo non me lo sarei certo mai immaginato. Povero sfortunato Moretto, dopo questa Madonna di Caitone quale giudizio della tua arte deve farsi il pubblico in visita alla Galleria di Dresda?^c Mentre con i tuoi quadri, attraverso l'armonia così graziosa e delicata dei tuoi colori brillanti, la nobiltà della forma e l'eleganza del movimento, sai incantare ogni cuore, a Dresda, nel principale luogo d'incontro per tutti gli appassionati d'arte del mondo, sei condannato alla berlina sotto l'insegna meschina di una suora isterica, dall'aspetto scipito, scialbo e privo di carattere.^d No, in nome del nobile bresciano protesto con tutta l'energia di un cuore

^a Anche Passavant (Raphael d'Urbino, II, 316) annovera questa orrenda copia tra i bei quadri del Moretto che si trovano in Germania.

^b II, 416 e 417.

^c [Anche nella Pinacoteca di Torino, al n. 116, la misera copia di un quadro di Madonna del maestro si presenta al pubblico come opera originale.](563)

^d Non è certo affatto necessario che, di fronte a questa *misera copia* del secolo scorso si facciano notare al conoscitore raffinato le mani piatte e ossute, l'espressione ingenua della Madonna, il rosso mattone stridente del pavimento ecc. Sul dipinto originale questa figura di donna, per altro non fra le più riuscite tra quelle solitamente così graziose del Moretto, dà un'impressione profondamente poetica proprio grazie al tono elegantemente argentato della sua lunga veste bianca. Dov'è finito quello splendore argenteo in questa Madonna di *Caitone*? Forse a *Paitone*, su quella collina spoglia con la chiesetta, distante un buon quarto d'ora dal paese sottostante. Lì, nel quadro originale, aveva

profondamente offeso contro quell'indegno plagio del maestro. [Il direttore Woermann ha riparato anche a questo errore dei suoi predecessori, subito ritenendo questo desolante quadro per una copia dell'originale di Paitone, cosa per la quale lo ringrazio caldamente a nome di tutti gli ammiratori del Moretto.]

Meglio di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, nella Galleria di Dresda è rappresentato il grande Tiziano, suo contemporaneo. Il catalogo di Hübner non gli attribuì meno di nove opere autentiche. Osserviamole subito da vicino.

Il suo primo quadro tra questi è senza dubbio il "Tributo", famoso in tutto il mondo, firmato *Ticianus*, n. 169.(564) (Quasi tutte le opere della prima epoca del maestro, fino al 1528-35 circa, sono firmate Ticianus e non Titianus). I signori Crowe e Cavalcaselle collocano questo dipinto nel 1508 (*Vita di Tiziano*, ecc), il Vasari invece nel 1514. Dal canto mio, mi avvicinerei piuttosto all'opinione dei signori Crowe e Cavalcaselle che non a quella del Vasari.^a Non conosco nessun quadro di Tiziano eseguito con tanta cura e amore come questa nobile testa di Cristo, così profondamente sentita. Questo quadro è dipinto alla maniera di van Eyck, come si può ancora osservare per esempio sulla parte del collo di Cristo dove la velatura è sparita. Si sostiene che il "Tributo" sia stato eseguito da Tiziano per il duca Alfonso di Ferrara – ma di ciò non voglio occuparmi. Ciò che pare certo, sì, è che il quadro fu dapprima acquistato da Alfonso IV, o da Francesco I d'Este, e in tal modo giunse nella Galleria di Modena, per poi finire tra i "cento quadri" di Dresda.

certamente un senso raffigurare Maria sulla terra vestita in abiti da suora, poiché ella parla con il fanciullo che le sta di fronte e che su quella collina voleva raccogliere le more, mentre lei gli dà il compito di scendere nel paese e, se la comunità desiderava essere liberata dalla peste, di consigliare alla gente di costruire sulla collina una chiesetta dedicata alla Madonna. Cosa può però voler dire nella copia questa donna scialba e pensosa? Nessun uomo di giudizio potrebbe anche solo sospettare la Madre di Dio in questa suora ripugnante. Nella chiesa parrocchiale di Auro, un paesino nella Val Sabbia, nei monti del Bresciano, vidi una vecchia copia della Madonna di Paitone, e non mi è quasi necessario dire che anche qui il contadinello era raffigurato con il suo cestino di more.

^a Altri sostengono che il "Tributo" deve essere stato dipinto tra il 1516 e il 1522 giacché Tiziano non si recò a Ferrara prima del 1516. Costoro vogliono dunque che il "Tributo" sia stato realizzato molti anni *dopo* l'"Assunta", (565) fatto del quale non so convincermi, poiché la tipologia del Cristo in questo quadro è la stessa che osserviamo sul Cristo che porta la croce nella chiesa di San Rocco, (566) (di certo una delle opere giovanili del maestro).

Un magnifico dipinto della gioventù del maestro è parimenti la tavola n. 168, nella quale è raffigurata la Madonna con il Bambino, circondata dai Santi Giovanni Battista, Girolamo, Paolo e Maddalena.(567) Nonostante il restauro aggressivo è ancora un prodigio di colori brillanti! Collocherei questa fresca e splendida opera giovanile di Tiziano pressappoco nell'epoca in cui egli dipinse la sua famosa "Assunta" per la chiesa di Santa Maria gloriosa de' Frari (ora nell'Accademia di Venezia), cioè tra il 1514 e il 1520.^a

Il terzo quadro di Tiziano citato nel catalogo (n. 175) rappresenta la Sacra famiglia accanto a quella del donatore, padre, madre e figlio che adorano il Bambino Gesù.(573) Dell'epoca matura del maestro. Molto restaurato, ma autentico – Segue poi, nel catalogo, la Venere che giace su un divano, inghirlandata da Amore e amorevolmente guardata da un giovane suonatore di liuto, n. 177.(574) Ritenuto una copia già dal Guarienti, e pure dai signori Crowe e Cavalcaselle. Il dipinto originale

^a Se ho ben capito, i signori Crowe e Cavalcaselle, nel loro libro "La vita di Tiziano", II, pp. 477 e 478, non considerano questo dipinto come opera di Tiziano, ma l'attribuiscono ad Andrea Schiavone. Nella determinazione della paternità di un'opera d'arte non si decide nulla per mezzo di prove estetiche o tecniche. Si può qui rimandare al proverbio tedesco: "Wie es in den Wald hineinruft, so schallt es heraus" [n.d.t., "si raccoglie quel che si semina"]. Perciò, a sostegno del mio stesso parere, mi permetto di sottoporre all'attenzione dei miei giovani amici un indizio materiale che però è molto caratteristico di Tiziano. Uno dei tratti più tipici che ho avuto occasione di constatare in più di cinquanta opere autentiche del Cadorino consiste in un pronunciamento troppo spiccato dell'eminanza del pollice *nelle mani maschili*,(568) come si vede anche nella mano del Battista in questo quadro, nella mano dell'apostolo con le vesti rosse dell'"Assunta",(569) nella mano del fariseo nel "Tributo",(570) [nella mano dell'"Amore celeste" della Galleria Borghese,(571) al Louvre nei quadri n. 439, 441, 446, 449, 451](572, a-e) e ancora altrove. Uno scolaro o copista avrebbe di certo evitato un simile errore. Inoltre questo dipinto ha subito gravi danni: il Battista è completamente ritoccato, il braccio destro del Bambino Gesù è assai malconcio, le velature intorno alla bocca di Maria sono in parte sparite, sicché sotto si scorge il fondo a tempera grigia. Anche il San Paolo è pesantemente ritoccato. Per fortuna, tuttavia, la figura incantevole della Santa Maddalena si conserva ancora, come se la sua bellezza seducente l'avesse protetta dalla smania restauratrice del barbaro. La sua mano sinistra più di tutto il resto grida a chi conosce Tiziano: sono la figlia legittima del Cadorino. Anche il cielo è sciupato. I colori rossi adoperati dal maestro in questo quadro sono pressappoco gli stessi che troviamo nell'"Assunta" a Venezia. Nonostante tutte le devastazioni e attraverso una simile patina, questo dipinto meravigliosamente bello esercita ancora un incantesimo ineffabile su ogni animo sensibile.

si trova nel Museo di Madrid:(575) [un Mieri, Metsu o Terborch veneti del XVI secolo]. E fu così che il concetto d'arte in Europa venne declinando gradualmente dalla Venere del Giorgione e del Botticelli a siffatte immagini di Venere tizianesche, e da queste giù fino a quelle del Mieris e del Metsu, per approdare infine all'idillio di Adrian van der Werff. A lungo la si ritenne il ritratto della principessa di Eboli, e il sonatore di liuto quello di Filippo II. Quel giovane non sarà probabilmente altri che un gentiluomo veneto che si fece dipingere da Tiziano accanto alla sua *cortigiana* [n.d.t. in italiano nel testo].

Il ritratto di una giovane donna in vesti rossastre, che nella mano regge un vaso, n. 173, è ritoccato, ripulito e deturpato al punto che allo stato attuale non somiglia a nulla.(576) Al contrario, il ritratto della nobile signora vestita a lutto, n. 174,(577) è piuttosto ben conservato e armoniosamente concepito.

Il ritratto maschile, n. 172, appartiene agli ultimi anni di Tiziano.(578) Dietro l'uomo, sulla cornice della finestra, si vede una scatola di colori; del 1561. Tiziano aveva dunque circa 84 anni quando dipinse questo ritratto. – Ci rivolgiamo ora all'interessante ritratto di una giovane donna vestita di bianco, con i capelli biondi e un ventaglio in mano, n. 170.(579) Vediamo questo stesso ritratto nella Galleria del Belvedere a Vienna, nella magistrale traduzione fiamminga di Rubens.(580) Incontriamo di nuovo la stessa persona, a prescindere dalla copia di Rubens, in un altro famoso quadro di Tiziano nella Galleria del Belvedere. Si tratta della ragazza biancovestita di circa 14 anni che conduce per mano un fanciullo nel quadro "Pilato mostra Cristo al popolo" o "Ecce homo" di Tiziano, esposto con il numero 19 nella seconda sala.(581) Quest'ultimo quadro fu eseguito nel 1543 su commissione del protettore di Tiziano, il ricco negoziante fiammingo residente a Venezia di nome d'Anna (van Haanen). Nel nostro quadro di Dresda la stessa donna, di circa 11 o 12 anni più vecchia, tiene in mano un piccolo ventaglio, del genere usato solitamente dalle *giovani spose*.^a Lavinia, poiché questo quadro non è altro che il ritratto della

^a Alcuni scrittori descrivono questa donna come l'*amante* di Tiziano, senza però tenere in conto che nel 1555, quando dipinse questo ritratto, il maestro aveva circa 78 anni, un'età che non mi sembra più essere adatta a muovere il cuore di una giovane donna. Il defunto Marchese Campori di Modena sostiene che Tiziano avrebbe realizzato questo ritratto femminile come regalo al suo mecenate Alfonso II di Ferrara.

figlia di Tiziano, sposò Cornelio Sarcinelli da Serravalle nel 1555.^a Evidentemente

^a I signori Crowe e Cavalcaselle nella loro opera “Tiziano. La sua vita, i suoi tempi” (ed. it., 1878, II, 208) riferiscono il contratto matrimoniale che, come essi sostengono, deve essere ancora in possesso degli eredi del dottore Piero Carnieluti a Serravalle. Poiché però questo documento, così come è lì riprodotto, potrebbe non risultare affatto comprensibile ad alcuni lettori, ritengo qui consigliabile di allegare quel contratto nuziale secondo il manoscritto serbato nella biblioteca Trivulzio a Milano, che pare essere l’originale.

1555. A di 20 marzo in Serravalle.

Al nome sia di lo Eterno Iddio et de la Gloriosa Vergine Maria et di tutta la Corte celestial et in buona ventura.

El se dichiara come in questo giorno si ha trattato (e non “si fa fratello” che qui non avrebbe alcun senso) et concluso matrimonio fra il spscripto Cornelio, fiolo del qdam (e non “ge”), Messer Marco Sarcinello, cittadino cinitense (di Ceneda) habitante in Serravalle, da una parte et la discreta (e non “discritta”) Madonna (e non “Madama”) Lavinia, fiola del supscripto M. Titiano Vicellio pittore di Cadore, habitante in Venetia, dall’altra, si come comanda Iddio et la S. Madre Giesia (Chiesa).

Per parolle di presente fatte (e non “et pti”) et conto di dotte il spettabile Messer Titiano sopraditto li promette et si obbliga a dare al prefato M. Cornelio duc. (ducati) 1,400, a lire 6 e soldi 4 per ducato (e non due 7 mille e quattrocento al 604 et due 7, ciò che non avrebbe senso) in questa forma, videlicet al dare della man (cioè all’atto dello impalmare) ducati 600 (e non 23 al dar della man due 7 seicento al 604 p due 7) a Lire 6, e soldi 4 per duc. (ducati), et il restante, detratto il valore et lo ammontar de li beni mobili p. uso della ditta sposa, li promette a dar in tanti contatni per tutto l’anno 1556, quali siano in tutto per lo ammontaret summa de li predetti ducati 1400 ut supra (I signori Crowe e Cavalcaselle anche qui leggono due invece di duc., cioè ducati, e fanno così arrivare la dote a 2400 ducati, dunque ben 1000 ducati in più di quanti ne indichi il manoscritto trivulziano). La qual dote il pfatto M. Cornelio con Madonna Calliopia Sua madre simul et in solidum togliono et accettano sopra tutti li beni pti et futi (presenti e futuri), li quali obbligano in ogni caso et evento di restituir et assicurar la ditta dotte.

Et cosi il pfato M. Titiano, a manutention de la sopraditta dotte promette et obbliga tutti li suoi beni pti et futi usque ad integram satisfationem (sic) et così l’una et l’altra parte di sua mano si sottoscrivono (e non sottoscriveranno) p.caution delle soprascripte cosse così promettendo esse parti pse et suoi eredi mantener et osservar ut supra continetur.

Et Io Juanne Alessandrino de Cadore pregado dalle parti testo.

Io Titian Vecellio sono (e non sarò) contento et affermo et approbo quanto se contiene nell’oltrascripto contratto.

Io Cornelio Sarcinello sono contento et affermo et approbo quanto se contien nell’oltrascripto contrato.

1555 a di 19 Zugno in Venetia.

questo bel dipinto è stato eseguito all'incirca in quell'anno, e non nel 1546, come credono invece i signori Crowe e Cavalcaselle. Vediamo ora la stessa Lavinia, ugualmente dipinta dal padre, di circa 15 o 18 anni più vecchia, nel ritratto al n. 171 di questa Galleria.(582) Tiziano avrebbe qui dunque ritratto la Signora Sarcinelli, nel frattempo divenuta una quarantenne abbruttita, verso il 1570-72, ovvero all'età di 94 anni. A Venezia solamente i nobili portavano il ventaglio piumato e, per la verità, Lavinia poteva ritenersi investita del titolo nobiliare in quanto figlia del maestro, che l'imperatore Carlo V – devo dire innalzò o degradò? –al rango di conte. Non che io voglia con ciò manifestare disprezzo per il titolo di conte; al contrario, stimo e rispetto conti e baroni già per il fatto che tra loro si è certi incontrare più persone erudite e perbene che non tra la schiera dei plutocrati o dei democratici. Volevo soltanto dire che per un grande pittore quale Tiziano dovette essere un'umiliazione essere giudicato dall'imperatore con lo stesso criterio con il quale l'imperiale Maestà era solita misurare la massa dei mendicanti di titoli. Nel mondo politico e ufficiale un principe vale tuttavia più di un conte, e un conte più di un barone, ma nel mondo dell'arte il conte Vecellio rimaneva e rimane certamente soltanto un villano rispetto all'artista Tiziano.

La Germania si può quindi vantare di possedere quattro ritratti dipinti da Tiziano della sua amata figlia: il primo nel famoso quadro dell'“Ecce homo” della Galleria del Belvedere a Vienna,(583) dov'ella è raffigurata come una ragazza di circa quindici anni; poi i due sopra citati della collezione di Dresda,(584) e infine quello

Io Cornelio Sarcinello soprascritto dal S^{or} Titian soprascritto, mio socero, schudi 500 et 55 d'oro, a L. 6 et 4 soldi l'uno (e non a L. 604 l'uno), e questi ho riceputo per parte et a bonconto de dote promessami ut supra.

1556 a dì 13 Settembris in Venetia.

R. Io Cornelio Sarcinello soprascritto dal S^{or} Titiano soprascritto, mio suocero, duc. 322, et questo per robe stimade fra nui da M. Francesco Sartor et d'accordo da una parte et l'altra.

Item per cadene, ori et fatura scudi. Nr. 88 come appare per la polizza- de Balini zojelir.

a dì 23 Lujo 1557

Noto faccio io Cornelio Sarcinello qualmente mi chiamo satisfato de tuta la summa de la dotta promessa a mi Cornelio per il S^{or} Titiano Vecellio, mio suocer, parte per danari et parte per perle et altre robe haute et zoje et cosi come appar p. li nostri conti, et in fede di ciò idò ho scritto di mia man propria. (quest'ultima ricevuta non è menzionata dai signori Crowe e Cavalcaselle).

idealizzato della Galleria di Berlino, che il maestro pare abbia dipinto per la sua amica Argentina Pallavicino di Reggio verso il 1549,(585) (Gaye, II, 375).(586)

Devo ancora citare quel ritratto di una veneziana che reca il n. 176.(587) La giovane donna tiene nella mano destra una pelliccia con testa di martora. Il quadro ha tuttavia molto sofferto e le velature sono quasi del tutto scomparse. Credo nondimeno che fosse originariamente opera del Tiziano. La Direzione condivide la mia opinione.

[Dunque, come abbiamo visto, la Galleria di Dresda si può vantare di possedere otto opere del più vigoroso e famoso dei pittori veneti. In confronto all'inglese National Gallery, che possiede appena cinque quadri di Tiziano, Dresda si può ancora dire ricca; tuttavia, paragonata al Museo del Prado di Madrid e alle Gallerie del Louvre e del Belvedere di Vienna, Dresda non vanta un gran numero di opere di Tiziano. Il Museo di Madrid non conta meno di 42 quadri originali del Cadorino e la Galleria del Louvre ne ha all'incirca 15, tra i quali, quelli segnati con i numeri 440, 441, 443, 445, 446, 449, 451, 452, 453 e 454, possono essere annoverati tra i lavori più eccellenti del maestro.(588, a-l) Al di qua delle Alpi, la Galleria del Belvedere di Vienna è di gran lunga la più ricca collezione di dipinti di Tiziano; essa possiede da sola più quadri del maestro che tutte le altre collezioni tedesche insieme. Se volessimo prestare piena fede al catalogo del signore von Engerth, allora le sale del palazzo del Belvedere racchiuderebbero 37 opere di Tiziano. È però vero che lo stesso direttore von Engerth ne considera molte soltanto come *quadri di scuola*. Ciononostante, il numero dei dipinti originali rimane ancora molto considerevole, e qui non debbo che menzionare i seguenti quadri nella seconda sala ai numeri 17 (1501 del catalogo di von Engerth), 19 (494), 27 (522), 29 (505, Isabella Gonzaga), 35 (506, Eleonora Gonzaga), 37 (507), 40 (517), 41 (489), 46 (518), 64 (490) e 32 (495).(589, a-m) Naturalmente tra quelli appena citati ce ne sono certamente molti danneggiati dal restauro. Tra i ritratti un tempo attribuiti al Cadorino, quello con il n. 24 nella seconda sala viene ora finalmente riconsegnato a G. B. Moroni da Bergamo nel catalogo del signor direttore von Engerth.(590) Desidero qui ancora osservare che il n. 39 nella seconda sala (491 nel catalogo di von Engerth) deve assolutamente essere ritenuto un lavoro di bottega o una copia; lo splendido quadro originale si trova al Louvre.(591) È mia convinzione che il ritratto maschile in tre vedute sulla

stessa tela sia opera di un pittore *tedesco*. (*) **(592)** Il soggetto raffigurato ha pure un aspetto affatto *nordico*. Come mi risulta, lo stesso Mechel lo attribuì a un maestro tedesco.**(593)** Non è qui possibile pensare a L. Lotto come fanno i signori Crowe e Cavalcaselle. Anche l'altro ritratto maschile, n. 23 nella seconda sala, e n. 512 nel catalogo di von Engerth,**(594)** non ha ai miei occhi alcun aspetto italiano, bensì nordico. I signori Crowe e Cavalcaselle vorrebbero assegnarlo a Girolamo da Treviso, ma anche questa attribuzione degli storiografi va in fumo se lo si paragona con il bel ritratto maschile di Girolamo nella Galleria Colonna ai Santi Apostoli a Roma.]**(595)**

Degli imitatori di Tiziano specialmente *Polidoro veneziano* è ben rappresentato nella Galleria di Dresda, anzi, meglio che in tutte le altre gallerie. I due quadri che il catalogo gli attribuisce, n. 214 **(596)** e n. 215,**(597)** non solo sono veri, bensì allo stesso tempo anche molto caratteristici per Polidoro, le cui opere vengono abitualmente attribuite ad altri maestri.

Il primo rappresenta un nobiluomo veneto che vota il suo bambino alla Madonna consegnandolo a San Giuseppe; in piedi, sulla destra, la Santa Maddalena allunga una coroncina al Bambino; sullo sfondo l'angelo custode.

Nel secondo sono raffigurate le "Nozze mistiche di Santa Caterina da Siena con il Bambino Gesù in presenza di Sant'Andrea".

Agli imitatori di Tiziano appartiene anche il terzo Bonifazio o Bonifazio Veneziano, che nel suo periodo tardo, cioè dopo il 1570, abbandonò la maniera dei suoi parenti e maestri Bonifazio I e II, eleggendo, pare, quasi unicamente Tiziano a suo modello. Il quadro n. 213, Maria con il Bambino, che si rivolge verso Santa Caterina alla presenza dei Santi Antonio e Giuseppe, mi sembra lavoro dell'ultimo periodo di questo Bonifazio Veneziano. (?) Debole e ripulito.**(598)**

Del famoso ritrattista bergamasco *Giovan Battista Moroni*, e non Morone come spesso viene chiamato perfino nei cataloghi italiani, troviamo al n. 267 il ritratto di un uomo, la mano destra appoggiata sul fianco, del 1557, l'epoca migliore del maestro.**(599)** Questo ritratto, per quanto dipinto in modo eccellente, è tuttavia molto rigido e noioso nella concezione e non permette al Moroni di mostrarsi nella sua luce migliore.

[Così, dieci anni fa, scrissi sventatamente nel mio taccuino. Quando però poco tempo fa rividi questo ritratto in compagnia del signor direttore Woermann, pensai di poter a stento credere ai miei occhi. “Si sbaglia l’uomo ambizioso”, dissi con vergogna e irritazione al mio cortese accompagnatore. “No, è incomprendibile che un critico che come me pretende di conoscere meglio di chiunque altro la scuola d’arte bergamasca, e che ebbe la possibilità di vedere dozzine e dozzine di quadri del Moroni, è imperdonabile, che scambi questo ritratto, che già da una distanza di venti passi tradisce la sua origine *fiamminga*, per un’opera del bergamasco.” Eppure accadde! Fu questo da parte mia un errore davvero imperdonabile, *et ergo humiliter me subjicio.*]

Un altro bergamasco, *Andrea Previtali*, è però meglio rappresentato in questa Galleria. Il suo quadro n. 60 appartiene alle nuove acquisizioni e rappresenta la Madonna con il Bambino e il Giovannino.**(600)** È firmato: A ... eas. (Bergo) mensis, 1510; fu dunque dipinto dal maestro ancora a Venezia, giacché egli deve aver lasciato la capitale per tornare nella sua patria Bergamo soltanto verso la fine di quell’anno. Tra il 1511^a e il 1525 tutte le sue opere sono firmate *Andreas Previtalus*,

^a I signori Crowe e Cavalcaselle (I, 279), mi pare a torto, vogliono che il Previtali si sia stabilito a Bergamo non prima del 1515. In casa Terzi a Bergamo, anni fa, vidi un quadro di Madonna firmato *Andreas Previtalus 1511 (601)* – una prova che in quell’anno egli fosse a Bergamo; se l’avesse dipinto a Venezia si sarebbe firmato *Andreas Bergomensis*. Nella chiesa del Conventino, vicino a Bergamo, su di un cartellino al di sotto di San Constantino si legge: *Andreas Previtalus, 1512.(602)* Il “*Cristo trasfigurato*”, un quadro che dalla chiesa delle Grazie a Bergamo giunse alla Galleria di Brera a Milano, reca il nome: *Andreas Previtalus, 1513.(603)* Questo quadro non fu mai nella chiesa di San Benedetto, come dicono i signori Crowe e Cavalcaselle, bensì si trovava già ai tempi dell’Anonimo del Morelli [(p. 138)] nella chiesa delle Grazie. Infine, sotto il quadretto che rappresenta il “Crocifisso” nella sagrestia della chiesa di Sant’Alessandro della Croce a Bergamo, si legge il nome *Andreas Previtalus* e l’anno 1514.**(604)**

Gli stessi storiografi dell’arte italiana affermano d’altra parte che i quadri del Previtali abbiano alle volte anche un aspetto (*look*) lombardo (I, 279). Non saprei in verità indovinare in che cosa consista questa fisionomia lombarda nei quadri del Previtali. Dicono inoltre che in alcune sue opere egli abbia adottato la maniera del Basaiti e di V. Catena, un’opinione che di certo non è ingiustificata sulle labbra di coloro che attribuiscono al Previtali le opere del Catena. Così, per allegare qui un paio di simili abbagli, questi signori scambiano il grazioso quadretto nella Galleria del principe Giovanelli per un’opera del Previtali,**(605)** come pure la “Circoncisione” della Galleria Manfrin a Venezia.**(606)** Il primo dipinto rappresenta Maria tra i santi e reca il cartellino falso “*Joannes Bellinus*”. La Santa

a conferma del fatto che durante questi quattordici anni egli si trattene nella sua città natale. Il conte Tassi (*Vita dei pittori, scultori ecc. bergamaschi*) afferma che il Previtali morì nel 1528, senza tuttavia motivare in alcun modo questa informazione.

Vergine è una copia della Maria nel quadro del Giambellino, del 1507, nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia.(607) Ambedue i quadri, sia quello in casa Giovanelli, sia quello nella Galleria Manfrin, non hanno nulla a che fare con il Previtali, bensì possono essere considerati opere del Catena, pressappoco risalenti alla stessa epoca in cui egli dipinse il quadro di Santa Maria Mater Domini.(608) – Altre volte gli storiografi confondono il Previtali con il Cariani, come nelle lunette affrescate sopra i portali laterali della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo;(609) un'altra volta costoro attribuiscono a Pellegrino da San Daniele delle pitture del Previtali, come per esempio nel Palazzo ducale di Venezia, dove assegnano al Pellegrino il “Cristo nel limbo” (ivi attribuito al Giorgione!!);(610) insomma, i signori Crowe e Cavalcaselle fanno di questo noioso, retto e monotono bergamasco una specie di camaleonte, che si presenta al pubblico ora nella foggia del Cariani, ora in quella del Catena, oggi come Pellegrino da San Daniele, domani come L. Lotto

[Ugualmente falsa mi sembra la loro ulteriore asserzione secondo la quale Andrea Previtali coinciderebbe con Andrea *Cordegliagli*. Non si può negare che alcuni quadri di questi due compagni, allievi nell'officina del Giambellino, si somiglino al punto da confonderli, circostanza che probabilmente ha origine dal fatto che uno dei due copiò il cartone, o perfino il quadro dell'altro. Tuttavia i tre o quattro dipinti firmati con il nome dal Cordegliagli che ebbi occasione di vedere, mi apparvero più eleganti e vivi nell'espressione, e lo sfondo paesaggistico dai toni più caldi e meno verdastri di quanto non siano d'abitudine quelli del Previtali. Oltre a questo si noti che il soprannome Cordegliagli (ossia cordelle e aghi), che il maestro deve aver ereditato da uno dei suoi antenati, suona affatto *veneto* e non *bergamasco*. Nel dialetto dei bergamaschi simili bottegai o venditori ambulanti che si spostano da un paese all'altro non gridano, come in veneto, *cordelle* e *agi* (per *aghi*), bensì *nistole* e *guggi*. Nel dialetto bergamasco *cordella* si dice *nistola*, e *aghi*, in veneto *agi*, in bergamasco suona *guggi* (*aguglia*, *guglia*), in dialetto bergamasco *guggia*, *guggino* [*guggi*] piccolo ago, *guggiare* lavorare a maglia). (Si veda a tal proposito: “*Notizia d'opere d'arte di D.J. Morelli, 2^a ediz., riveduta per cura di Gustavo Frizioni*”, Bologna 1884, p. 161).(611) Sia infine ancora osservato che sui quadri di Madonna presso la contessa Porto a Vicenza il cartellino riporta:]

[ANDREAS. C. A. DI (sic) IOANNIS BELLINI. P](612)

[e sul verso del ritratto maschile del Museo Poldi Pezzoli a Milano:](613)

[ANDREAS. C. A. DI. (sic) IO. (sic) B. (discipulus Joannis Bellini).]

[Purtroppo non ricordo più esattamente quale fosse il cartellino sul quadro di Madonna di A. Cordegliagli presso Lady Eastlake a Londra.](614)

[I cartellini sui quadri di Madonna del Previtali suonano invece sempre così:]

[ANDREAS. BERGOMENSIS. D. I. B. (discipulus Joannis Bellini e non DI. IO., come sui quadri del Cordegliagli).]

L'ultima opera segnata del maestro reca l'anno 1525, e decora il quinto altare a destra della chiesa di Santo Spirito a Bergamo.(615) Si tratta di un polittico a due registri: nel primo o inferiore vediamo al centro Maria con il Bambino Gesù nudo, a destra le Sante Monica e Lucia, a sinistra Caterina e Orsola, davanti alla quale tre vergini pregano inginocchiate, ai piedi di Maria si legge: Andreas Previtalus, 1525; al centro del secondo livello, o superiore, il Salvatore è in piedi con una bandiera rossa nella mano sinistra, su entrambi i lati i Santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Pietro e l'Apostolo Giacomo. Questo ordine superiore non è eseguito dalla mano del Previtali, bensì è opera di un grottesco pittore bergamasco, *Agostino da Caversegno*, allievo e imitatore di Lorenzo Lotto. (*) Negli anni 1524 e 1525 l'epidemia di peste aveva mietuto molte vittime anche a Bergamo, e suppongo, non senza fondamento, che anche il nostro Previtali fosse tra loro, e che dunque la metà inferiore del polittico sia da ritenersi la sua ultima opera. E non sarebbe forse anche possibile che il Tassi, il quale non fa morire il Previtali prima del 1528, in qualche documento scritto abbia scambiato il numero 5 per un 8? Credo perciò che il polittico, rimasto incompiuto nel 1525 a causa della morte improvvisa del Previtali, sia stato successivamente ultimato da Agostino da Caversegno.

I signori Crowe e Cavalcaselle (I, 279) parlano inoltre di un monogramma che si troverebbe su alcuni quadri del Previtali; ciò mi è però completamente ignoto. Neppure ho mai potuto ritrovare influenze di Palma il Vecchio in qualche sua opera. Nei suoi dipinti eseguiti tra il 1502 (un tempo presso il conte Cavalli a Padova)(616) e il 1515 (la grande ancona nella chiesa di Santo Spirito a Bergamo, che raffigura il Battista sopra un piedistallo tra quattro santi),(617) il Previtali si mostra sempre quale fedele, diligente e scrupoloso allievo e imitatore di Giovanni Bellini, un po' noioso e scialbo nell'interpretazione e nella rappresentazione, ma splendido nel colore e amabile nel paesaggio.

Quando verso la metà del 1515 Lorenzo Lotto si trasferì a Bergamo per eseguirvi la sua grande ancona per la chiesa dei domenicani (ora esposta nella chiesa di San Bartolommeo),(618) in parecchie sue opere di quel periodo il Previtali cercò d'imitarlo, e ciò gli riuscì tanto bene che alcuni suoi quadri furono attribuiti a L.

Lotto perfino dai signori Crowe e Cavalcaselle,^a sebbene la natura artistica dell'ingegnoso e nervoso veneto sia diametralmente opposta dall'indole un poco filistea del bergamasco!

Nelle collezioni degli amici dell'arte di Venezia l'Anonimo del Morelli non trovò una sola opera del Previtali, mentre egli ne cita parecchie di Palma il Vecchio e di Girolamo Cariani – un segno di come i meriti del Previtali non furono riconosciuti che più tardi. Padre Lanzi però, mosso probabilmente dalle raccomandazioni e dalle lodi eccessive del conte Tassi, a mio avviso sopravvaluta molto, nella sua “Storia dell'arte”, anche questo maestro, paragonandolo a Palma il Vecchio. Il Previtali è però eccellente quanto alla tecnica, e per la brillantezza del colore i suoi dipinti non sono secondi a nessun altro allievo del Giambellino; anche gli sfondi paesaggistici dei suoi dipinti sono solitamente eseguiti con delicatezza e perfezione; soltanto che a questo buon pittore mancano le qualità principali di un grande artista: l'inventiva e l'originalità della rappresentazione. Il Previtali non ebbe la minima influenza sullo sviluppo dell'arte veneta, e ne esercitò una assai debole su quello della scuola di Bergamo. Nelle gallerie al di là degli Appennini si cercherebbero invano opere di Andrea Previtali, [e anche da questa parte delle Alpi, nelle collezioni tedesche, russe e inglesi, le sue opere si incontrano soltanto molto raramente. Né il Louvre né il Museo del Prado possiedono quadri del Previtali,(622) la National Gallery inglese ha soltanto un misero quadretto di Madonna.(623) Al contrario, nella Galleria del Belvedere di Vienna è esposto un quadro di Madonna caratteristico per questo bergamasco (sala II, n. 65).(624) Il signor von Engerth si contenta tuttavia di indicare questo dipinto solamente come opera di un allievo del Giambellino che “presenta una parentela con Previtali o anche con Girolamo da Santa Croce”. Ora però la parentela tra Previtali e Girolamo è più o meno quella di un cugino di secondo grado.]

[I pochi ritratti dipinti dal vero, del resto solamente in alcuni suoi quadri di Madonna (per esempio, il ritratto dei coniugi Casotti nel quadro di Madonna n. 183

^a Così, tra gli altri, i tre piccoli quadri rotondi che si trovano nella sagrestia del Duomo di Bergamo, e che un tempo formavano la predella della grande ancona del Previtali del 1524 nella prima cappella a destra della stessa chiesa (II, 524, nota 1);(619) così pure i due quadri su tela, l'uno raffigurante la “Natività di Cristo”,(620) l'altro la “Crocifissione”,(621) nella seconda sagrestia della chiesa del Redentore a Venezia (II, 531).(*)

nella Galleria comunale di Bergamo, sezione Carrara)(625) sono interpretati in maniera noiosa come la maggior parte delle sue figure di santi. Finora non mi si sono presentati disegni a matita che possano essere a ragione attribuiti a questo maestro.](626)

Jacopo Palma, detto il Vecchio per distinguerlo dal pronipote, Jacopo Palma il giovane, è di gran lunga e giustamente il più famoso di tutti i bergamaschi. Parlando della Pinacoteca di Monaco ho già espresso il mio parere circa il posto che questo eccellente pittore ha pienamente diritto di occupare nella storia dell'arte veneta. Non mi resta qui perciò che parlare dei suoi dipinti esposti in queste sale. La Galleria di Dresda non possiede alcun quadro della sua *prima* maniera, però alcune opere eccellenti della sua *seconda* e *terza* maniera, detta anche "bionda".

Il dipinto delle cosiddette "Tre sorelle"(?) (n. 189) è un'opera famosa in tutto il mondo, sfortunatamente resa quasi inaccessibile dal restauro.(627) La "sorella" di destra ne ha patito maggiormente (occhi, bocca e naso sono talmente sfigurati che l'espressione è assai sgradevole). Nel 1525, questo quadro era in casa di M. Taddeo Contarini a Venezia, e l'Anonimo del Morelli lo registrò nel suo taccuino con le seguenti parole (p. 65): "*El quadro delle tre donne, retratte dal naturale insino al cinto, fù de man del Palma.*" [n.d.t. in italiano nel testo]. Un altro quadro straordinario, e che pure appartiene alla stessa epoca, reca il n. 188 e rappresenta Maria con il Bambino, dinanzi a lei Giovanni Battista, entrambi reggono un rotolo inscritto; con loro è Santa Caterina.(628)

Sembra che la "Venere" (n. 190) si collochi al confine della terza maniera, o "bionda".(629) La stessa donna, che fece da modello per la cosiddetta "Bella di Tiziano" (Sciarra-Colonna),(630) pare fosse nella mente del Palma anche quando egli ritrasse questa Venere. Inoltre, questa "dea dell'amore" nel quadro del Palma non è altro che una donna nuda egregiamente dipinta. – Alla *terza* maniera, cosiddetta bionda, del maestro, dal 1520 al 1525 circa, appartiene il dipinto n. 191.(631) Esso rappresenta il Bambino Gesù, seduto in grembo alla Madonna, che accarezza il piccolo Giovanni; accanto Giuseppe e Santa Caterina.

I quattro quadri sopra citati sono senza alcun dubbio opere genuine di Palma il Vecchio; se vi aggiungiamo anche il delizioso idillio "Giacobbe e Rachele", n. 192,(632) la Galleria di Dresda possiede allora *cinque* opere di questo pittore

eminente, vigoroso ed energico. Nessuna collezione al mondo, salvo la Galleria del Belvedere di Vienna, si può misurare a tal riguardo con quella di Dresda.

Il catalogo elenca ancora altri due dipinti sotto il nome del Palma, ma [come pare a me e alla Direzione], a torto. Il n. 194 rappresenta una donna che poggia la mano destra su uno specchio; dietro di lei un uomo in piedi.(633) Questo quadro insignificante, non può evidentemente essere che di uno dei molti imitatori del Palma. L'altro quadro reca il numero 211 e rappresenta Maria con il Bambino; al suo fianco sono Elisabetta e il Giovannino con un rotolo sul quale si leggono le parole: *ecce agnus Dei*. Davanti Santa Caterina e San Giuseppe.(634) A mio avviso, questo dipinto appartiene al *secondo Bonifazio*, dunque allo stesso maestro al quale abbiamo appena attribuito l'“Adorazione dei magi” (n. 210, nel catalogo [di Hübner] sotto il nome del Giorgione).(635) [Nel nuovo catalogo esso ha ricevuto la sua legittima paternità.]

Colgo qui l'occasione per raccontare ai miei giovani amici qualche aneddoto sulla famiglia d'arte dei Bonifazi.

L'Anonimo del Morelli è lo scrittore più antico che menzioni un pittore Bonifazio [(p. 160)]. “*In casa de M. Andrea di Odoni*” (a Venezia) nel 1532: “*la Transfigurazione de S. Paulo fù de man de Bonifacio Veronese*”. Nel 1556 fu pubblicata l'opera di Francesco Sansovino: *Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venezia, etc.*, nella quale si parla di nuovo di un pittore Bonifazio da Verona, e, nel suo dialogo diffuso nello stesso anno (intitolato: “*Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*”), Anselmo Guisconi (636) annovera *Bonifazio da Verona*, Giambellino, Giorgione, Pordenone, Tiziano, Paris, Tintoretto e Paolo Caliari tra i pittori più famosi del secolo. Dal canto suo, il milanese P. Lomazzo parla soltanto di un *Bonifacio Veronese*.^a D'altra parte, il Vasari,^b e dopo di lui il Ridolfi, il Boschini e lo Zanetti, citano solamente un *Bonifazio Veneziano*.

Agli occhi di tutti gli scrittori appena nominati non vi fu dunque che *un* solo pittore con questo nome, per l'uno nato a Verona, per l'altro a Venezia. Nel 1815, il Moschini osservò giustamente nella sua “*Guida di Venezia*” che dovevano esservi stati *due* pittori Bonifazio, dei quali l'uno, secondo il necrologio della chiesa di

^a “*Trattato dell'arte delle Pittura et Architettura*”, 1584, p. 684.(637)

^b Ediz. Le Monnier, XIII, 109.

Sant'Ermagora, morì il 19 ottobre 1553, l'altro è rappresentato in opere iscritte con l'anno 1558, e anche con l'anno 1579.

Infine, il dottore Cesare Bernasconi da Verona,^a recentemente deceduto, scoprì in un registro della confraternita detta il Collegio, conservato nell'archivio della chiesa dei Santi Siro e Libera di Verona, che il pittore Bonifazio, ammesso in quella confraternita nel 1523, morì già nel 1540. Ne emerge che ci furono *tre* pittori di questo nome, dei quali l'uno morì nel 1540, il secondo nel 1553, mentre nel 1579 un terzo era ancora attivo artisticamente.

Le numerose opere di questi tre Bonifazio hanno tra loro una certa somiglianza, quasi come le pitture della contemporanea famiglia di artisti da Ponte, detta Bassano, e non è facile distinguerle l'una dall'altra. Uno dei due Bonifazio più vecchi non appartiene, a mio avviso, soltanto ai pittori più eccellenti della scuola veneta, bensì potrebbe certamente essere designato come il suo più *splendido* colorista. Nella serenità dell'interpretazione e nella grazia delicata delle sue figure, mi pare che come artista non abbia mai rinnegato la sua patria Verona; tuttavia, quanto alla tecnica, egli è affatto veneziano, e a tal riguardo non mostra alcun legame con i veronesi. Certamente gli accordi dei suoi colori non sono né così fini e così sorprendenti come quelli del Giorgione, né così profondi, severi e vigorosi come in Palma o Tiziano, né così ingegnosi come nel Lotto; ma per mezzo del loro splendore sereno, lieto e armonioso, esercitano un fascino molto particolare sull'occhio dell'osservatore.

Il secondo Bonifazio, un imitatore fedele del precedente, penetrò così tanto non solo della maniera di dipingere, ma anche nel modo di pensare del primo, forse suo fratello o un parente, che è quasi impossibile distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro, specialmente in quelle opere nelle quali, come suppongo, lavorarono tutti e due. Mi pare che di simili pitture collettive dei due Bonifazi più vecchi ve ne siano molte. Delle loro vite si può supporre quanto segue.

I due Bonifazi più vecchi nacquerò a Verona, probabilmente nell'ultimo decennio del XV secolo, e molto presto giunsero a Venezia nello studio di Palma il Vecchio; entrambi erano parenti, forse fratelli; l'uno un talento eminente, l'altro un semplice imitatore. Il terzo Bonifazio, più giovane, forse figlio di uno dei due più vecchi, dev'essere nato a Venezia, e perciò ha pieno diritto al nome di Bonifazio *Veneziano*.

^a "Studi sopra la Storia della Pittura italiana", etc., 1864, p. 388-389.

Nel 1568, quando il Vasari pubblicò la seconda edizione della sua opera, viveva e operava soltanto quest'ultimo Bonifazio, e così il corrispondente veneto dell'Aretino non ebbe torto di chiamare "veneziano" il Bonifazio vivente, il solo che egli sembrasse conoscere; naturalmente bisogna rimproverargli di non aver raccolto alcuna notizia sugli altri due pittori con lo stesso nome, certo ben più importanti.

Secondo questa mia supposizione ci sarebbero dunque stati non solo uno, ma due pittori di nome Bonifazio, *veronesi di nascita*, e uno, forse anche due Bonifazio, che, nati a Venezia, possono a buon diritto essere ritenuti dei *veneziani*. Al contrario, quasi tutti gli storici dell'arte non hanno finora riconosciuto che un solo pittore Bonifazio, al quale hanno attribuito tutti quei quadri che, sebbene di valore assai disuguale, mostrano però una certa aria di famiglia.

Per accrescere dal canto loro la confusione, gli autori di molti cataloghi di galleria scambiarono il cosiddetto Bonifazio Veneziano con Bonifazio o Facio Bembo, il pittore di corte del primo Francesco Sforza, un artista che visse all'inizio della seconda metà del XV secolo, e quindi lo chiamarono e lo chiamano ancora *Bonifazio Bembo*.^a

Facio Bembo, detto anche Facio di Valdarno, che dipinse per gli Sforza^b a Cremona (chiesa di Sant'Agostino), a Milano, nel castello di Pavia e altrove, non ebbe certamente relazioni né artistiche né familiari con i Bonifazio di Verona. Inoltre ci fu anche un *Benedetto Bembo*, della scuola dello Squarcione, del quale esiste un'opera firmata nel castello di Torchiara (nel Parmigiano).**(640)** Ora, la famiglia dei pittori Bonifazio, [che, come testimoniò con alcuni documenti il defunto archivistica Cecchetti a Venezia, recava il nomignolo *di Pittati*,^c] e dalla cui bottega uscirono non soltanto *Antonio Palma*, padre del Palma più giovane, bensì a mio avviso anche

^a [Nella Pinacoteca di Torino si attribuisce al cosiddetto Bonifazio Bembo persino la debole copia di un qualche quadro fiammingo della scuola del Rubens ("*Le tre Grazie*", n. 136).]**(638)**

^b Di tutte le opere di questo pittore così noto ai suoi tempi, fino a circa trent'anni fa rimanevano soltanto i ritratti a grandezza naturale di Francesco Sforza e della sua sposa Bianca Maria Visconti, dipinti a fresco su una parete della chiesa di Sant'Agostino a Cremona. Una ridipintura assurda, cioè un restauro, ha però distrutto anche questa reliquia artistica.**(639)**

^c [Si veda: *Archivio Veneto*, T. XXXIV, 207: "*De Pittatis Bonifacio, abitante nella contrà (strada) di San Marcuola, in la casa delle monache di S. Alvise: Io Bonifacio di Piatati da Verona pitor fo (fù) di ser Marzio, 1553, 26 luglio.*"]

Polidoro Lanzani, detto Polidoro Veneziano, operò dal principio del terzo decennio fino alla fine del XVI secolo, e precisamente quasi soltanto a Venezia. Al fine di meglio distinguere i tre pittori Bonifazio, dei quali ci sono pervenute opere iscritte con la data e che coprono gli anni dal 1530 fino al 1579, vogliamo adottare il nome di Bonifazio (Veronese) *il vecchio* per il più artisticamente importante di loro, di Bonifazio (Veronese) *il giovane* per il secondo, e di Bonifazio *Veneziano* per il terzo.

Bonifazio Veronese *il vecchio* fu chiamato già dal Ridolfi (“*Vite dei Pittori Veneti*”, I, 369), e credo a ragione, scolaro di Palma il Vecchio. Più che i documenti scritti, sono le sue stesse opere che parlano in favore di questa informazione, delle quali quelle giovanili vengono generalmente attribuite persino al Palma, così, tra le altre, [l’eccellente quadro alla National Gallery di Londra, n. 1202.](641) Questo bel dipinto, ricco di colore, rappresenta Maria seduta con il Bambino e il Giovannino, alla sua destra San Girolamo e l’Apostolo Giacomo, a sinistra Santa Caterina; sullo sfondo paesaggio e architettura. In casa Terzi a Bergamo, dov’esso un tempo si trovava, il quadro passava per opera di Palma il Vecchio, e come tale fu descritto anche dai signori Crowe e Cavalcaselle (II, 473), che lo annoverarono persino tra i “*masterpieces*” del bergamasco. L’Accademia di Venezia possiede una debole copia di scuola di questo quadro (sala XIV, n. 28),(642) sotto il *falso* nome di Andrea Schiavone o Meldola.^a Un’altra opera di questa prima epoca dello stesso Bonifazio è esposta nella Pinacoteca dell’Ambrosiana a Milano con il nome del Giorgione. (*) (644) Essa raffigura al centro la Santa Vergine che porge un frutto al Bambino Gesù, sostenuto da San Giuseppe; sotto la Madonna il Giovannino, a sinistra l’arcangelo con il piccolo Tobia; paesaggio sullo sfondo. In questo incantevole dipinto alcuni elementi ricordano ancora il maestro Palma, come il San Giuseppe, la testa di profilo dell’arcangelo, il paesaggio, – qui però la tipologia della testa della Madonna è già la stessa che abbiamo visto nel quadro [della National Gallery], la forma dell’orecchio e della mano è affatto quella di Bonifazio il vecchio. In questo quadro troviamo pure quel velluto rosso cupo così caratteristico per questo maestro,

^a [Come già osservato, il signore dottore W. Bode considera quest’ultimo quadro come opera originale, mentre ritiene una copia il dipinto alla National Gallery (II, 782), fatto che sorprenderà spiacevolmente il signore direttore Frederick Burton,(643) che pensò di aver acquisito con quel quadro un’eccellente opera giovanile di Bonifazio Veronese.]

una stoffa che egli è solito inserire in quasi tutti i suoi dipinti. [A mio avviso il dottor J. P. Richter a Firenze possiede un'opera ancora più antica di Bonifazio Veneto.(645) Questo bel quadretto con la Sacra famiglia, Elisabetta e il Giovannino in un paesaggio aperto, è ancora molto imperfetto e impacciato nel disegno, in compenso, però, com'è elegante nel sentimento, specialmente nelle testine dei due bambini!] I signori Crowe e Cavalcaselle (II, 60) sono invece di tutt'altro parere riguardo al sopra citato quadro dell'Ambrosiana, al cui proposito essi scrivono (II, 160): "*This picture is by a modern, who studied many of his predecessors. The St. Joseph is in the fashion of Pordenone, the Madonna has the round fulness of Palma vecchio. But the painter, probably Calderara, is a coarse imitator.*"^a Un'altra opera giovanile di questo Bonifazio è posseduta dalla Galleria Colonna (agli Apostoli) a Roma, dove è attribuita al Tiziano. Essa rappresenta Maria seduta in un paesaggio aperto con il Bambino Gesù, alla sua destra i Santi Giuseppe e Girolamo, a sinistra Santa Lucia e un angelo.(648) Anche nel Palazzo Reale a Venezia, (nella cosiddetta stanza di Napoleone I), troviamo un bel quadro di questo maestro: Madonna in trono con il Bambino Gesù nudo in piedi sulle ginocchia; a sinistra Giovannino e Santa Barbara, a destra Sant'Omobono che porge l'elemosina a un mendicante – paesaggio e architettura sullo sfondo.(649) Inscritto:

1533 – 9 novembre. –

Ugualmente, a Palazzo Pitti (n. 84): Maria con il Bambino, il piccolo Giovanni, la Santa Elisabetta e il donatore (*);(650) ivi ascritto a Palma il Vecchio, ma dai signori Crowe e Cavalcaselle (II, 489) designato come opera di qualche pittore di Treviso o del Friuli. [Un dipinto altrettanto palmesco di questo Bonifazio si trova nella Galleria del Belvedere a Vienna (sala II, n. 8),(651) e un altro al Louvre, n. 74.](652) Mi pare che anche qui nella Galleria di Dresda vi sia un quadro del nostro Bonifazio il vecchio. Esso raffigura il "Ritrovamento di Mosè" (n. 208),(653) un soggetto trattato

^a Probabilmente soltanto il nome di questo Giovan Maria Zaffoni, citato spesso dai due storiografi, sarà noto alla minoranza dei miei lettori, ciò che egli in effetti neppure si merita. Chi desiderasse conoscere questo debole imitatore del suo condiscipolo Bernardino Licinio da Pordenone, vada nella cittadina di Pordenone, nella cui cattedrale egli troverà un paio di suoi quadri autentici,(646) e poi nella chiesetta "della Santa Trinità", nei pressi di Pordenone (Adamo ed Eva, la cacciata dal Paradiso ecc.)(647)

spesso dai primi due Bonifazi.^a Purtroppo questo dipinto, sempre splendido e ricco di colori, è stato ripulito da una mano impietosa e con ciò privato della sua velatura.^b Nelle opere più tarde non è perciò sempre facile, anzi talvolta davvero impossibile, distinguere la mano di Bonifaizo il vecchio da quella di Bonifazio il giovane, specialmente in quei dipinti che probabilmente, come ho motivo di credere, sono stati eseguiti in collaborazione da entrambi; come, per allegarne qui alcuni esempi, nel famoso “Ritrovamento di Mosè” della Galleria di Brera a Milano,(659) nella “Sentenza di Salomone” (del 1533) (660) nell’“Adultera dinnanzi a Cristo” dell’Accademia di Venezia,(661) e nella “Predica di Sant’Antonio da Padova” della piccola chiesa francescana di Camposanpiero nel padovano.(662) Tutti i quadri appena citati si distinguono per la medesima intensità del colore; vi incontriamo anche lo stesso tipo di teste maschili e femminili, sicché difficilmente vi si dovrebbe supporre la mano di due pittori. Se però confronto i disegni di questi due Bonifazio veronesi, dei quali ho la fortuna di possederne alcuni,(663 a-b) ne emerge che uno di loro fosse un maestro assai più grande dell’altro. Laddove il secondo tira in lungo tutte le sue forme, e così facendo vacilla insicuro nei tratti, le figure del primo ci si presentano agli occhi chiare e vivaci, le zone di luce e d’ombra nitidamente separate tra loro, le forme tendono di più al pieno e al tondo. Per evocare più precisamente agli occhi dei miei giovani amici questa differenza nelle forme, per esempio dell’orecchio, non solo nei due Bonifazio veronesi, ma anche nel loro maestro Palma il Vecchio, riporto qui i contorni della forma dell’orecchio del Palma (I), poi di quella di Bonifazio il vecchio (II), e infine della forma dell’orecchio che incontriamo sia in quei dipinti che ritengo essere opera di Bonifazio il giovane, sia in quelli che, come presumo, sono stati realizzati in collaborazione dai due Bonifazio più vecchi. (III).(664)

A *Bonifazio il giovane* appartengono a mio avviso *esclusivamente* i seguenti quadri, di facile accesso a ciascuno:

^a Presso il principe Mario Chigi a Roma,(654) nella galleria di Brera (n. 363),(655) nel Palazzo Pitti a Firenze (n. 161),(656) ivi ascritto al Giorgione, e in altri luoghi.

^b Mi pare che dei tre quadri, altresì attribuiti a Bonifazio, il numero 213, la Sacra Famiglia con Caterina e Antonio, non sia che opera di bottega,(657) e che il numero 212, la risurrezione di Lazzaro, ritoccato e sfigurato, sia di Bonifazio veneziano.(658)

Nella Galleria di Brera a Milano la “Cena a Emmaus” (n. 211);**(665)** nell’Accademia di Venezia, Cristo seduto in trono, attorno a lui David e i Santi Marco, Lodovico, Domenico e Anna; sotto il trono un angelo con la cetra, iscritto con l’anno 1530;**(666)** nella Galleria degli Uffizi la “Cena a Emmaus” (1037)**(667)**;^a nella Galleria Borghese il “Ritorno del figliol prodigo” (sala XI), ecc.**(669)**

Anche nella Galleria di Dresda troviamo alcuni quadri di questo Bonifazio più giovane, come la già discussa “Adorazione dei pastori” (n. 210, sotto il nome del Giorgione),**(670)** inoltre ([un tempo] sotto il nome di Palma il Vecchio): “Maria con il Bambino” (n. 211); al suo fianco Elisabetta e Giovannino; davanti Santa Caterina e Giuseppe.**(671)** In questi nostri studi ho già più volte avuto occasione di mettere in guardia i miei giovani amici dal far dipendere l’attribuzione e la denominazione di un’opera d’arte soltanto dall’impressione generale che essa accidentalmente esercita sull’osservatore, o dalla maniera di dipingere che si crede di riconoscervi, cercando di dimostrare con degli esempi quanto sia facile, anche per l’occhio esperto di un conoscitore, in mancanza di un metodo preciso e sicuro alla base del giudizio, scambiare le opere del maestro con quelle di uno dei suoi migliori scolari o imitatori, e viceversa. Parlando del bel quadro di questa Galleria con “Giacobbe e Rachele” (n. 192),**(672)** abbiamo visto come i signori Crowe e Cavalcaselle abbiano scambiato Palma il Vecchio per il suo allievo Giovanni Busi, detto il Cariani, e perciò vorrei qui far ancora notare che gli stessi storici dell’arte non di rado hanno ritenuto quadri di un altro allievo del Palma, ovvero di Bonifazio veronese, per opere del maestro stesso. Per questo vorranno bastare due esempi tratti dalle pinacoteche tedesche. Nella Galleria di Stoccarda vi sono due quadri, n. 14 e 329, che nel catalogo vengono entrambi ascritti a Palma il Vecchio, e che come tali sono registrati anche dai signori Crowe e Cavalcaselle nel loro inventario delle opere del Palma (II, 484). Il primo rappresenta la Santa Vergine con il Bambino Gesù in un paesaggio aperto; accanto il Giovannino, i Santi Giuseppe, Elisabetta e Caterina. Nonostante l’abbondante ridipintura non mi sembra difficile riconoscervi la mano e la maniera di *Bonifazio il vecchio*.**(673)** L’altro quadro reca il n. 329: Madonna con il Bambino tra i Santi

^a Molto danneggiato; ivi attribuito a Palma il vecchio, ma consegnato ad Andrea Schiavone dai signori Crowe e Cavalcaselle (II, 489). Ritengo un’opera di Bonifazio il giovane anche la famosa “Ultima cena” in Santa Maria Mater Domini a Venezia, ivi attribuita a Palma il Vecchio.**(668)**

Pietro e Giovanni Battista – paesaggio sullo sfondo. Ritoccato e pure danneggiato, secondo me è tuttavia ancora riconoscibile quale opera di *Bonifazio il giovane*.(674)

Oltre alla forma dell'orecchio, anche la forma della mano in questi due allievi del Palma è molto diversa da quella del maestro. In Palma il Vecchio la mano è sempre più *ossuta*, dunque più *quattrocentesca*, se così posso esprimermi, che nei suoi allievi. Nei Bonifazio Veronesi la mano è più gonfia e tumefatta, le dita più appuntite che in Palma il Vecchio. Nel Cariani la mano rassomiglia a quella dei Bonifazio, ma è più massiccia, robusta. Come nelle opere di Vincenzo Catena compare spesso un cagnolino bolognese dal pelo bianco e lungo, Bonifazio il vecchio non di rado introduce nei suoi dipinti un cagnolino da salotto screziato di rosso e bianco.

Il tipo delle Madonne del Cariani è contadino, ma più energico, più serio e meno mondano di quello di Bonifazio Veronese, le cui Sante Vergini e martiri, con la loro espressione tranquilla e soave, e con la loro grazia delicata, non di rado sfiorano il sentimentale, [come per esempio in quel magnifico quadro del maestro (n. 35 nella sala VII dell'Accademia di Venezia),(675) dove la più giovane delle due amanti del ricco scialacquatore, resa sensibile dalla musica, sembra ripensare con malinconico pentimento ai giorni lontani della sua innocenza.] Anche nell'armonia dei colori Cariani e Bonifazio sono diversi: il Bergamasco robusto e vigoroso, spesso però greve e oscuro – il Veronese sereno, leggiadro e splendido; i paesaggi del Bonifazio appartengono ai più lieti tra quelli dei veneti – quelli nei quadri del Cariani sono giallo bruni e dalle linee non belle.

Al terzo *Bonifazio o Veneziano* appartengono, tra le altre, tutte quelle figure di santi raggruppati a due a due delle quali ne incontriamo molte nelle chiese di Venezia; così pure nella Pinacoteca veneziana:

n. 26, i Santi Geronimo e Margherita;(676)

n. 28, i Santi Bruno e Caterina;(677)

n. 29, i Santi Barnaba e Silvestro;^a(678)

n. 34, i Santi Antonio e Marco;(679)

[n. 570, i Santi Andrea, Giovanni e Antonio;](680)

^a Questo quadro reca la data del 1562. Si studi in queste figure la forma dell'orecchio, che è più larga e più rotonda in Bonifazio veneziano che in Bonifazio il giovane, e perciò si avvicina a quella di Bonifazio il vecchio.

[n. 515, ugualmente raffigurante tre santi.](681)

Tutti questi dipinti risalgono al 1562, e dunque appartengono all'epoca giovanile di questo maestro, che deve essere nato tra il 1525 e il 1530. Conosco quadri da lui firmati e risalenti agli anni 1558^a e 1563, che lasciano riconoscere ancora il colore e la maniera dei Bonifazio più vecchi. [Altri quadri di questo terzo Bonifazio o Bonifazio Veneziano si trovano nella chiesa di Sant'Alvise a Venezia: un'"Ultima cena" (683) e un'"Annunciazione";(684) nel Museo civico di Milano (divisione Tanzi) una "Madonna";(685) nella Galleria di Brera, ivi, n. 322, il San Ludovico che distribuisce l'elemosina ecc.](686)

Nei dipinti della sua epoca successiva, come per esempio nel suo grande quadro da chiesa nell'Accademia di Venezia (sala VII, n. 18),(687) la Vergine in cielo che appare ai Santi Francesco, Andrea, Chiara, Pietro e Giacomo, si vede chiaramente come egli, qualche volta, s'ingegnasse di imitare anche il suo grande contemporaneo Tiziano.

Nel XVI secolo la bottega di questa famiglia di artisti era attivo quasi come quello dei Bassano, e nella maggior parte delle chiese di Venezia, come pure in quasi tutte le collezioni pubbliche e private d'Italia, si incontrano dipinti che recano il marchio dei Bonifazio. – Alcuni di questi vanno pure sotto il nome di Andrea Schiavone.

A Dresda troviamo opere molto belle e caratteristiche di un contemporaneo più giovane, che in una certa epoca della sua vita fu anche rivale di Tiziano, ovvero dell'energico, grandioso, sebbene talvolta non proprio significativo, *Jacopo Robusti*, detto il Tintoretto (nato nel 1518). [Tra tutti gli storici dell'arte, nessuno a mio avviso ha saputo caratterizzare il Tintoretto più esattamente del professore Karl Justi nella sua magistrale opera "Velasquez e il suo tempo" (I, 276).](688) Con l'eccezione della Galleria del Belvedere di Vienna, non saprei menzionare una collezione che, di qua dalle Alpi, possieda dipinti così eccellenti di questo maestro.

^a Dall'antiquario Guggenheim a Venezia vidi anni fa un quadro di questo terzo Bonifazio che aveva ancora affatto il carattere dei pittori maggiori recanti questo nome. Rappresentava la Madonna con il Bambino Gesù tra San Ludovico da Tolosa e San Pietro, laddove quest'ultimo era evidentemente il ritratto del committente. Il quadro era segnato con l'anno 1558.(682)

Anche il più giovane *Jacopo Palma* vi è rappresentato piuttosto bene, tuttavia nessuno di questi quadri appartiene alla gioventù del maestro, durante la quale egli promise più di quanto seppe poi mantenere. Come già osservato, soltanto una galleria in Germania, cioè quella di Stoccarda, possiede opere autenticate di suo padre *Antonio*, nipote di Palma il Vecchio. Il quadro di quella Galleria raffigura la “Resurrezione di Cristo” con sfondo paesaggistico, ed è firmato: ANTONIVUS PALMA P.(689) Questo dipinto, che rammenta appieno la scuola dei Bonifazio, dimostra che l’amichevole rapporto tra i due Bonifazio Veronesi e il loro maestro Palma il Vecchio, zio di Antonio, si tramandò anche al nipote. Di questo Antonio Palma conosco soltanto un’altra opera iscritta con il nome; essa è esposta nella sagrestia della chiesa parrocchiale di Serina Alta, paese natale dei Palma (sui monti bergamaschi), e appartiene all’epoca tarda del pittore. [Si tratta di uno stendardo da processione raffigurante una “Pietà”, o il “Compianto di Cristo”, e iscritto: M. D. LXV. ANTONIVS PALMA FECIT.(690) In questo quadro Antonio si avvicina al suo conterraneo, e più anziano contemporaneo, Girolamo da Santa Croce.]

In questa Galleria scopro quattro opere, i n. 203,(691) 204,(692) 205 (693) e 206,(694) dello splendido e talvolta anche raffinatissimo e accurato^a *Paris Bordone da Treviso*, le ultimi due attribuitegli soltanto con riserva [nel catalogo precedente]. Tra queste solamente il n. 204 rappresenta il maestro in maniera degna.

Il n. 203 raffigura Apollo e Marsia, il n. 204 Diana con il giavellotto in mano e con due cani da caccia; una ninfa le porge la testa di un cervo. Il n. 205 “Maria in adorazione del Bambino che le giace innanzi”, ricorda più la maniera di Polidoro Lanzani che quella del Bordone.

[Secondo alcuni documenti recentemente rinvenuti da Michele Caffi,(696) verso il 1495 Paris doveva essere già nato. Da un altro documento diffuso da Cecchetti nell’*Archivio veneto* (I, 34, p. 205) emerge che nel 1563 “Paride di Giovanni pittore” avesse quattro figli: Susanna, Angelica, Cassandra e Ottavia. Il 30 agosto di quell’anno egli si firmava: “Io. Paris Bordon pictor fiol (figlio) del q^m Zanne cittadin de Treviso, habitante in Venetia in contrà (strada) di S. Marcilian”.]

^a Mi basti qui ricordare il “Pescatore con l’anello davanti al doge” nella Pinacoteca veneziana.(695)

[Voglio qui menzionare ancora un'eccellente opera del Bordone, certamente la migliore che la Germania posseda di questo maestro. Essa si trova nella Pinacoteca di Colonia e raffigura Betsabea al bagno con le sue serve, guardata da David.(697) Questo quadro fu un tempo posseduto dal conte Carlo Borromeo di Milano ed è citato già dal Vasari (XIII, 50). I disegni che ci sono pervenuti di questo brillante maestro sono estremamente rari. A me, perlomeno, è noto soltanto un foglietto. Su entrambi i lati, leggermente schizzata a sanguigna, Maria è raffigurata con i bambini, ciascuno dei quali in atteggiamento un poco variato. Il trattamento tecnico ricorda quello del suo maestro Tiziano. Il foglio si trova nella collezione Morelli a Milano.](698)

A un concittadino di Paris Bordone, il trevigiano *Rocco Marconi*, allievo di Palma il Vecchio,^a [e più tardi anche imitatore di Paris Bordone], fu attribuito, nel precedente catalogo, un quadro che non appartiene affatto a questo pittore. Esso reca il n. 222 e rappresenta “Cristo che porta la croce”.(700) A mio avviso, questo dipinto è opera di *Francesco Prato da Caravaggio*, un allievo di Girolamo Romanino da Brescia. Di questo pittore, del resto molto secondario, si vedono quadri – i suoi migliori – a Brescia nelle chiese di San Francesco,(701) di San Rocco (ivi attribuite a Calisto da Lodi)(702) e Sant’Agata,(703) come pure in molte collezioni private di quella città, solitamente però presentati ai visitatori sotto nomi più altisonanti.^b

Il quadro decorativo, n. 217, attribuito a *Domenico Campagnola*, intitolato “Liberalità” e dipinto a chiaroscuro, dovrebbe essere piuttosto ritenuto un quadro d’atelier del Bonifazio.(704)

La Galleria di Dresda possiede quattro, due dei quali conservati in maniera eccellente, dei quadri migliori dell’allegro *Paolo Veronese*, che, se non anche straordinario, fu pur sempre meraviglioso e mai volgare commediante, sebbene alle

^a Chi volesse convincersene, si guardi l’“Adultera” nel Palazzo reale di Venezia, un’opera giovanile del maestro inscritta con il nome Rocchus Marchonus che molto ricorda la maniera di Palma il vecchio.(699)

^b [Il signor direttore Woermann purtroppo non è del mio stesso avviso nell’attribuzione di questo quadro; anch’egli lo ritiene certamente un’opera della scuola del Romanino, ma non un lavoro di Francesco da Prato. Spero che, con il tempo, l’eccellente signore si lascerà convincere del fatto che io non avessi torto neppure nel battesimo di questo quadro. “*Col tempo*”, dicono gli italiani, “*maturano le nespole.*”] [n.d.t., in italiano nel testo].

volte sontuoso alla maniera spagnola.(705) In nessuna galleria pubblica del mondo, senza escludere nemmeno quelle del Louvre e di Venezia, Paolo Caliari è così ben rappresentato come qui.

La Sacra famiglia, n. 241,(706) era attribuita nel catalogo di Hübner al figlio di Paolo, *Carletto Caliari*; a mio avviso tuttavia il defunto Guarienti non aveva del tutto torto a riconoscervi la mano di *Gabriele*, fratello di Carletto; [il direttore Woermann confermò con me il giudizio del Guarienti.] È molto difficile, anzi addirittura impossibile, riconoscere esattamente e distinguere tra loro le diverse mani che lavorarono alle opere di bottega di Paolo Veronese.

“*Dunque come da me disegnato, (scrive Benedetto Caliari al suo mecenate Giacomo Contarini^a), da Carlo abatiato (abbozzato) e da Gabriel finito, prego lo accetti, e lo vegga come genio suo, concetto nelle nostre menti.*” [n.d.t., in italiano nel testo].

Nell’attribuire il ritratto femminile al n. 249,(707) il defunto Hübner aveva avuto un’altra svista, [alla quale riparò nel suo catalogo il direttore Woermann, che toglie al vecchio Fasolo da Pavia^b questo ritratto femminile, così ridipinto], e con me lo riconsegnò a *Giovan Antonio Fasolo* da Vicenza, contemporaneo e collaboratore di Paolo Veronese. Quest’ultimo Fasolo è sepolto nella chiesa di San Lorenzo a Vicenza; il suo epitaffio dice:

JOANNIS. ANTONII. FASOLII.
PICTORIS. EXIMII. HAEREDVM.
Q. SVORUM. VIXIT. ANN. XLII.
OBIIT. X. CALEN. SEPT. MDLXXII.

Il “Cristo morto compianto dagli angeli” (n. 86) appartiene a *Giuseppe Porta* (detto Salviati) da Garfagnana.(709) Padre Lanzi cita^c quest’opera come uno dei cento quadri giunti da Modena a Dresda, tuttavia, come pare, senza sufficiente ragione.

^a Si veda: Gaye, *Carteggio*, II, 551.

^b [Un quadro di *Bernardino Fasolo*, segnato con il nome e l’anno 1518 (?), si trova nel castello di Fontainebleau.](708)

^c Vol. III, 199.

[Il San Francesco in preghiera, n. 352, è difficilmente di Girolamo Muziano, bensì opera di un bolognese, e come tale è stato registrato anche nel nuovo catalogo.](710)

Nemmeno posso fare a meno di menzionare qui l'eccellente ritratto femminile al n. 595, [un tempo] appeso senza nome alla parete.(711) Chi è stato a Venezia certamente si ricorderà di quelle buffe rappresentazioni tratte della vita dei veneti nel secolo scorso, come se ne vedono tante sia nel Museo Correr, sia nel reparto Contarini nell'Accademia di Venezia, e perciò il nome di *Pietro Longhi* non gli giungerà nuovo. Secondo me, questo ritratto femminile appartiene a sua volta a questo Goldoni fra i pittori, e anche dalla Direzione è stato confermato quale opera del Longhi.

Dopo che ebbe tracciato nel cielo la sua splendida parabola, l'arte dei veneti tramonta con Pietro Longhi. Con l'arte però spariscono anche i veneziani. Venezia è crollata, spossata dagli acciacchi della vecchiaia. I suoi palazzi sono ancora al loro posto, ma deserti e tristi, simili alla bella conchiglia del nautilo, nella cui volta argentea si è annidata ogni specie di animale. La razza di uomini che edificò quella città meravigliosa, e che era degna di dimorarvi, se n'è andata, e con essa sono sparite anche l'arte sublime e la saggezza politica che un tempo avevano insieme creato Venezia e l'avevano resa ciò che fu.

[Prima che io concluda la discussione sui quadri della scuola pittorica veneta, devo tuttavia commemorare ancora alcuni dipinti, molti dei quali vengono presentati in queste sale come tali, senza a mio avviso meritargli, mentre quello che invece lo merita nella maniera più somma non è così registrato nel catalogo della Galleria. I quadri che non ritengo degni di essere considerati come opere di maestri veneti sono:]

[1] Il Cristo che porta la croce, esposto al n. 102, di Sebastiano del Piombo.(712) Invece di una "*ripetizione*" della stessa rappresentazione nel Museo di Madrid,(713) come segnalato dal catalogo, questo dipinto mi appare semmai quale *copia di un pittore fiammingo* e, se ho ben compreso il direttore Eisenmann, anch'egli condivide questa mia opinione.]

[2] Un'altra copia *fiamminga* è il quadro n. 197, "Cristo con l'adultera".(714) Come giustamente osserva il catalogo, il quadro originale si trova al Louvre.(715) Se ne vede una seconda copia in Palazzo Spada a Roma.](716)

[3] Ritengo essere una terza copia o imitazione *fiamminga* anche il quadro al n. 199, "La vocazione di Matteo".(717) Lo stesso direttore Woermann dubita dell'autenticità di questo quadro.]

[4] Allo stesso modo mi è impossibile accettare il grossolano e arido San Sebastiano, al n. 196, quale opera dell'elegante Lorenzo Lotto, sia essa del suo primo periodo o, come sostiene il catalogo, di quello più tardo.(718) Probabilmente si tratta del lavoro abborracciato di un bolognese minore del XVII secolo. Per questo quadro anche il direttore Woremann scosse incredulo la testa di fronte al nome di Lorenzo Lotto. Se però non posso che lodarlo per aver messo in quarantena l'attribuzione di questo quadro, suggerita da un "conoscitore inglese", d'altro canto lo posso a malapena perdonare per aver acquisito per la Galleria di Dresda, su consiglio dello stesso conoscitore inglese, l'altro]

[5] quadro al n. 195 come opera originale del Lotto.(719) Appena giunto da Firenze a Dresda, questo quadro si rivelò subito per una rozza falsificazione *fiamminga* dell'originale del Lotto conservato nella collezione Ellesmere a Londra. (720) Nell'acquisizione di quest'opera il direttore Woermann si affidò troppo al consiglio altrui, in buona fede cadendo nella trappola. Ciò mi dispiace ancora di più poiché credo sia mia, in parte, la colpa d'aver indotto il signor direttore a questa sfortunata acquisizione. Siccome nella prima edizione della mia discussione sulla Galleria di Dresda non fui in grado di trovare in queste sale alcuna opera del famoso pittore veneto Lorenzo Lotto, fu molto naturale che il direttor Woermann desiderasse di vedere questo vuoto colmato il più presto possibile. Ora, la Galleria di Dresda possedeva già da lungo tempo un piccolo e squisitissimo quadro di Madonna del suo periodo bergamasco (1520-1524), un dipinto che dieci anni fa mi trasse in inganno per via del suo colore così moderno, come anche il colore affatto lottesco del fauno nella Galleria di Monaco(721) mi indusse allora a credere opera di Lorenzo Lotto un lavoro giovanile del Correggio. E ciò può accadere a ogni appassionato d'arte che, nella valutazione di un dipinto antico, non si concentri innanzitutto sulle forme. Al signor dottore G. Frizzoni spetta nuovamente il merito di aver riconosciuto la

maniera del Lotto in questo quadretto di Madonna a Dresda, n. 295,(722) e quando egli, senza informarmi della sua scoperta, mi mostrò la bella fotografia del dipinto realizzata da Braun, e mi chiese: a quale maestro darebbe questo dipinto? anche io riconobbi subito, sia nella tipologia del volto di Maria e del Bambino, sia nella forma della mano della Madonna, il periodo bergamasco del nostro Lorenzo Lotto. E se il signor direttore Woermann dovesse di nuovo visitare Bergamo, gli consiglierai, prima di tutti gli altri quadri del Lotto che vi si trovano, di voler confrontare il quadretto di Madonna del signore Antonio Piccinelli (723) con questo quadro di Dresda, e non ho dubbi che allora anche egli concorderà con noi.]

*** **

I LOMBARDI

La scuola di pittura *lombarda* è, nel vero senso della parola, assai poco rappresentata nella Galleria di Dresda, giacché i pochi quadri che le appartengono sono appena degni di menzione.

Il più antico rappresentante della scuola milanese che troviamo qui è il quadro a tempera su tela un tempo attribuito ad *Ambrogio Borgognone*, n. 68.(724) Esso rappresenta la Madre di Dio in abito bianco che adora il Bambino Gesù; sopra, il Padre Eterno in una gloria di angeli. Anche i signori Crowe e Cavalcaselle^a attribuiscono questa debole opera ad Ambrogio da Fossano, ma a grave torto. Il pittore di questo quadro fu certamente contemporaneo, forse anche condiscipolo, di Ambrogio Borgognone presso Vincenzo Foppa, ma gli sta molto addietro quanto a importanza. Si tratta di *Ambrogio Bevilacqua*.(725) Alcune sue opere firmate si trovano nella Galleria di Brera (726) e nella chiesa parrocchiale di Landriano, poco distante da Milano.(727) [Altre opere che, pur se non firmate, gli appartengono con ogni probabilità sono: a Palazzo Bagatti-Valsecchi a Milano un quadretto di Madonna di epoca giovanile, che ricorda ancora molto V. Foppa;(728) un trittico in una piccola chiesa presso Somma (qui ascritto al Borgognone);(729) un altro trittico più grande nella chiesetta di Casareto nelle vicinanze di Milano;(730) inoltre, un quadro con l'“Adorazione del Bambino Gesù giacente a terra” dal signore Reale, conservatore della Pinacoteca Malaspina a Pavia;(731) anche la Galleria comunale di Bergamo, al n. 5 reparto Lochis, possiede un piccolo quadretto di Madonna del Bevilacqua,(732) e pure nella collezione di dipinti del signore Piccinelli, a Bergamo, si trova un quadro di Madonna di Ambrogio Bevilacqua che pare molto prossimo a questo di Dresda.(733) Il signore direttore Woermann non si è ancora lasciato convincere dell'esattezza di questa mia attribuzione; tuttavia non rinuncio alla dolce speranza che egli prima o poi condividerà la mia opinione.]

[A proposito del quadro n. 292 con la figlia di “Erodiade” mi sono già espresso a pagina 224.](734)

Nel catalogo di Hübner anche *Michelangelo da Caravaggio* era annoverato nella scuola lombarda, ma certamente soltanto perché Caravaggio, località natale

^a II, 50.

dell'Amerighi, appartiene *ora* alla Lombardia. Ai tempi di Michelangelo, però, tutti i territori al di là dell'Adda erano annessi alla Repubblica di Venezia. Ciò ha tuttavia poca importanza, poiché Michelangelo Amerighi giunse a Roma come muratore, e fu lì che si formò quale artista. Egli appartiene pertanto alla cosiddetta scuola pittorica romana. La Galleria di Dresda possiede alcuni pezzi molto buoni e caratteristici di questo rappresentante dei cosiddetti *tenebrosi* [n.d.t. in italiano nel testo].(735) Anche lo spagnolo Ribera si formò seguendo il suo modello.

Anche di *Alessandro Magnasco*, a Milano – dove egli fece il suo tirocinio e trovò il suo principale campo d'azione – detto il *Lissandrino*, Dresda possiede quattro bei pezzi, dei quali due, n. 649 (736) e 650,(737) appartengono alla Galleria già dal 1741, mentre gli altri due sono un'acquisizione di data recente (1875). Essi sono esposti ai numeri 651 (738) e 652,(739) e nel catalogo [del defunto Hübner] erano segnalati come opere di Salvator Rosa, [onore che del resto il Magnasco si vede tributato non di rado anche in altre collezioni europee.]^a

*** **

^a [Tuttavia, sia il direttore O. Eisenmann (740) sia il direttore Woermann riconobbero immediatamente con me questi due paesaggi, ingegnosi ma molto manierati, come di mano del Lissandrino.] È un peccato che l'eccellente antica scuola milanese con i suoi Vincenzo Foppa, Bramantino, Borgognone, Luini e Gaudenzio Ferrari, i suoi Boltraffio, Sodoma, Cesare da Sesto, Solario e Giampietrino, ecc. non sia affatto rappresentata in una Galleria importante come questa di Dresda. Sarebbe dunque, mi pare, una bella impresa per la Direzione di questa pinacoteca supplire in avvenire a tale mancanza e colmare queste lacune.

I TOSCANI

[Anche le opere della scuola toscana sono state oggetto di una minuziosa revisione critica da parte del direttore Woermann, e si sono viste attribuire spazi più idonei di quanto prima non fosse il caso. I *sei* quadri un tempo assegnati a *Sandro Botticelli* sono ora stati separati con perizia: *tre* di essi, ossia il quadro di Madonna con angeli (n. 10),(741) Giovanni Evangelista (n.11),(742) e San Giovanni Battista (n. 12),(743) sono oggi correttamente indicati nel catalogo come semplici quadri di bottega del grande maestro, mentre l'altro quadro di Madonna, n. 8,(744) e il dipinto longitudinale con scene tratte dalla vita di San Zenobio,^a n. 9,(745) vengono presentati quali vere opere autografe del Botticelli. Il *sesto* quadro infine, un tempo ugualmente attribuito al Botticelli e che a me tuttavia pare ancora opera di Jacopo de' Barbari, ovvero la "Galatea", n. 294,(746) fu sottratto dal direttore Woermann alla scuola toscana e consegnato in cambio a quella dell'Italia settentrionale. Si tratta del primo passo che, con il trascorrere del tempo, dovrebbe portare, spero, a individuare con assoluta certezza anche l'autore di questo interessante dipinto.]

[La piccola "Annunciazione" (n. 7) viene citata nel catalogo come semplice "quadro di scuola" del Fiesole e non come debole opera di B. Gozzoli.(747) Gli scolari e imitatori più noti di Fra Angelico sono, per quanto ne sappia, suo fratello maggiore *Benedetto*, *Zanobi Strozzi*, *Domenico di Michelino*^b e *Benozzo Gozzoli*. Ora, mi sembra che sia le tipologie dei volti, sia i disegni, sia pure la maniera di dipingere di questa "Annunciazione" di Dresda non ricordino nessun altro scolaro del Fiesole tanto quanto il Gozzoli. Del resto la soluzione di questa controversia ha un interesse soltanto marginale.]

[A proposito del quadro di Madonna al n. 19, la Direzione condivide la mia opinione, ossia che si tratti di un semplice quadro di *scuola* di Filippino Lippi.(748) In questa occasione faccio notare che, come nel catalogo del Museo di Berlino, anche nel nuovo catalogo della Galleria di Dresda Filippino è segnalato come scolaro di Fra Diamante, assistente del padre Fra Filippo e pittore completamente ignoto. Mi pare

^a [Questo quadro inoltre, composto vivacemente, dà un'impressione spiacevole a causa del suo colore rosso stridente.]

^b Si veda: Gaye, II, 4 e7.

che questa sia un'affermazione che né le opere di Filippino, né alcun documento scritto ci autorizzino a ritenere pienamente valida. L'aretino riferisce esplicitamente che, dopo la morte del padre Filippo, Filippino “*fu tenuto ed ammaestrato, essendo ancor giovinetto, da Sandro Botticelli*”. Pertanto sarebbe una supposizione del tutto arbitraria quella di volerlo scolaro di un maestro del quale non ci è nota alcuna opera autentica. Filippino, nato verso il 1457, aveva circa 12 anni alla morte del padre, nel 1469; non è perciò molto più naturale pensare che egli apprese i rudimenti dell'arte dal padre, piuttosto che coinvolgere l'assistente Diamante?]

Anche in relazione al quadro, per di più alquanto insignificante, con la Sacra famiglia, n. 33, che un tempo valse per opera di Andrea del Castagno, la Direzione è d'accordo con me trattarsi del lavoro raffazzonato di un senese privo di talento, forse *Pietro di Domenico*.(749)

[L'eccellente tondo con la Sacra Famiglia, n. 20, un tempo assegnato a Luca Signorelli, è stato ora correttamente riconsegnato a *Pier di Cosimo*.](750)

[Nell'attribuzione della tavola con la raffigurazione della Madonna con il Bambino e Santi, n. 21, non posso condividere l'opinione del signor direttore Woermann, che lo vuole opera di scuola di Raffaellino *di Capponi*, mentre a me pare un quadro di scuola di *Raffaellino del Garbo di Bartolommeo*.(751) Mi è inoltre impossibile ritenere le due decorazioni per pilastro, n. 36 e 37, che anche la nuova Direzione attribuisce a Luca Signorelli, per più che un lavoro di bottega del grande maestro da Cortona – in ogni caso realizzate su disegni del maestro.](752)

[Le due interessanti tavole longitudinali, n. 75 (753) e 80,(754) delle quali la prima appartiene al *Franciabigi*, l'altra al *Bacchiacca*, hanno parimenti ottenuto un posto migliore di quello che occupavano un tempo. Il monogramma F.C.R. significa Franciscus Crostofori (filius). Cristoforo fu in effetti il nome del padre di Francesco (Francia) Bigi.](755)

[Francesco *Ubertini*, detto Bacchiacca, giunse nella sua scuola dopo aver trascorso qualche tempo come apprendista nello studio di Pietro Perugino. – Queste due tavole longitudinali furono dipinte nel 1523 per il ricco fiorentino Benintendi. A quell'epoca, Bacchiacca doveva avere circa 28 o 30 anni. A questo pittore fiorentino, finora poco considerato ma interessante, ho dedicato alcune pagine nelle mie “*Kunstkritische Studien über die Bilder in den Galerien Borghese und Doria Panfili*

in Rom” (pp. 128-143), e vi rimando con ciò i miei giovani amici, qualora desiderassero conoscere questo artista più da vicino.](756)

Ci rivolgiamo ora alle opere dell’immortale *Andrea del Sarto*.

Il quadro n. 76,(757) di composizione stupenda, sul quale è raffigurato lo sposalizio di Santa Caterina con il Bambino Gesù alla presenza di Santa Margherita, fu purtroppo molto alterato dal restauro, sebbene non al punto da renderne irriconoscibile il maestro. Questo dipinto deve essere stato realizzato all’incirca tra il 1512 e il 1515. I commentatori fiorentini del Vasari (VIII, 289, 3) assegnano questo quadro a Domenico Puligo, scolaro e imitatore di Andrea, e certo, come presumo, soltanto sull’autorità del signore Aloisio Hirt. Al contrario i signori Crowe e Cavalcaselle lo dichiarano giustamente un’opera genuina di Andrea del Sarto (III, 581), anzi lo trovano perfino “*very rich and sfumato in colour*”, e lo collocano all’epoca in cui Andrea imitava Fra Bartolomeo.

Il secondo quadro di Andrea del Sarto nella Galleria di Dresda rappresenta il “Sacrificio di Abramo” (n. 77) (758) ed è uno dei cento quadri scelti dalla Galleria di Modena. Nel 1633 lo stesso era ancora esposto nella Tribuna della Galleria fiorentina, da dove, a quanto riferiscono gli editori del Vasari, pare sia giunto dalla collezione di Alfonso D’Avalos. Esso fu poi barattato con il “Riposo in Egitto” del Correggio (759), e pervenne così nella Galleria di Modena. Senza questo scambio la Galleria di Dresda sarebbe probabilmente più ricca di un Correggio e più povera di un Andrea del Sarto.

Nel Museo di Madrid si trova ora un quadro molto simile a questo, li parimenti attribuito ad Andrea (n. 387, alto 98 cm e largo 69 cm);(760) sullo fondo di quel quadro si vedono *due* servi di Abramo, i quali corrispondono alla descrizione del Vasari (VIII, 289), “*vie erano, oltre ciò, certi servi ignudi che guardavano un asino che pasceva*” [n.d.t. in italiano nel testo, con traduzione tedesca a piè pagina]. Avremmo dunque due quadri di Andrea del Sarto che rappresentano il medesimo soggetto, l’uno a Dresda, alto 7 piedi e largo 5, l’altro, assai più piccolo, a Madrid. Ritengo che il quadro di Madrid sia la riproduzione in formato più piccolo che Andrea del Sarto dipinse per Paolo da Terrarossa. “*Venne voglia a Paolo da Terrarossa, veduta la bozza del sopradetto Abramo, d’averne qualche cosa di mano d’Andrea, come amico universalmente di tutti i pittori; perché richiestolo d’un*

ritratto di quello Abramo, Andrea volentieri lo servì, e glielo fece tale, che nella sua piccolezza non fù punto inferiore alla grandezza dell'originale. Il quadro fù poi da lui mandato a Napoli.” Il quadro del Museo di Madrid non ha sofferto meno di quello di Dresda a causa dei restauri.^a Anche nel Museo di Lione è esposta una riproduzione del citato quadro; essa mi è tuttavia ignota.(761) [Oltre ai fiorentini dell'epoca d'oro dell'arte, la Galleria di Dresda possiede anche alcuni ottimi quadri di Carlo Dolci.]

[Lungo la strada di questa rassegna siamo ormai giunti a un punto dove, con mio rammarico, si apre ai miei occhi una frattura ampia e profonda, che per proseguire mi costringe a seguire una deviazione lunga e tortuosa. Tale frattura mi separa questa volta non soltanto dai signori Bayersdorffer e Bode, ciò di cui nessuno si stupisce, ma anche, con mio grande dispiacere, dal direttore della Galleria di Dresda. Poiché se finora, come i miei amichevoli lettori avranno notato, mi era toccata la gioia di condividere quasi senza eccezione l'opinione del signore Woermann, e questo anche nell'attribuzione delle opere dei maestri toscani di questa Galleria, ora ciò non è il caso dinnanzi al quadretto di Madonna che porta l'infausto numero 13.(762) A Londra, dove anni fa il defunto direttore Hübner lo acquistò per la Galleria, questo quadro recava com'è noto il nome di Lorenzo di Credi, ma sull'Elba fu dichiarato un'opera giovanile di Leonardo da Vinci, e segnalato come tale nel vecchio catalogo. Questo quadretto fu così audacemente battezzato soltanto a causa di un disegno conservato nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni di Dresda, da tempo ritenuto autografo di Leonardo, sul quale è raffigurata pressappoco la stessa Madonna che appare *in caricatura* anche sul quadretto n. 13.(763) Dieci anni fa proclamai questo quadro una copia *olandese* da Lorenzo di Credi, poiché allora il disegno mi era parso essere di mano dello scolaro del Verrocchio, cioè di Lorenzo di Credi, piuttosto che dello stesso Verrocchio. – Tuttavia il catalogo del signore Woermann, d'accordo con me, rifiuta ora il battesimo leonardesco – e questo è già un grande passo in avanti – ma dichiara il quadro un'opera di Lorenzo di Credi e quindi lavoro di un *italiano* invece che di un olandese. Non mi costa poca fatica tornare ad affrontare questa incresciosa questione, soprattutto perché, così facendo, sono fin d'ora certo non soltanto di irritare i miei vecchi oppositori a Berlino più di quanto purtroppo essi già

^a Si veda: A. Hirt, *Kunstbemerkungen* etc. (Berlino, 1830), p. 30.

non siano, ma perché temo di inimicarmi anche quella piccola ma tanto più operosa schiera di giovani scrittori d'arte che nel frattempo si è lasciata sedurre dai *missi dominici*, e seguendo le impronte dei signori Bayersdorffer e Bode ha optato volenterosa per l'attribuzione a Leonardo da Vinci e al suo maestro Verrocchio. Ritengo sia tuttavia mio dovere osare almeno il tentativo, dove possibile, di salvare l'onore di due maestri italiani che, a causa degli sforzi ostinati degli studiosi d'arte appena menzionati, in territorio tedesco corrono il rischio di non essere affatto compresi, e dei quali, inoltre, uno merita forse di essere considerato come il genio più dotato ed eclettico che l'Italia moderna abbia generato. Da quando esiste una storia dell'arte italiana, due grandi artisti non furono mai tanto misconosciuti e presentati al pubblico in maniera così terribilmente alterata come di recente è avvenuto con Verrocchio e Leonardo da Vinci. Ora, ciò non avrebbe alcun significato se il rappresentante di una simile concezione erronea ed esposizione fosse uno degli innumerevoli scrittori d'arte minori; ma se, come nel nostro caso, il rappresentante di questo indirizzo di pensiero è uno studioso di fama e meritevolissimo in altri ambiti della scienza dell'arte, allora questi suoi errori finirebbero col condurre alla più grande confusione nella storia dell'arte italiana se non li si combattesse fin dall'inizio con l'energia dovuta.]

[L'oltremodo lunga trattazione sul Verrocchio del signor dottore W. Bode,(764) certamente elaborata con zelo lodevole, mi impose il dovere di dedicare a questo scultore fiorentino uno studio più accurato di quanto purtroppo fino a quel momento non fosse accaduto, e perciò dovetti ben presto giungere alla convinzione che tutte le opere, i quadri e i disegni tra loro così eterogenei che l'erudito studioso d'arte berlinese attribuisce con la più grande magnanimità al Verrocchio, il suo maestro preferito,^a debbano piuttosto appartenere a svariati artisti fiorentini minori, a lui

^a [Il preconcetto e la parzialità del signor direttore Bode a favore del Verrocchio, che fanno sì che l'erudito berlinese scorga ovunque influssi dello scultore fiorentino, traggono forse principalmente origine dall'epitaffio che Ugolino Verino, amico e ammiratore del Verrocchio, gli dedicò dopo la morte, e che recitava: "*Nec tibi, Lisippe, est Thuscus Verrocchius impar – A quo, quidquid habent pictores, fonte biberunt – Discipulos poene edocuit Verrocchius omnes – Quorum nunc volitat Thyrrhene per oppida nomen.*" – (765) Ora, dubito fortemente che un uomo di esperienza mondana vorrà ricercare la verità nelle diciture delle pietre tombali, sia delle antiche sia delle moderne; ugualmente improbabile è che un serio storico dell'arte possa dare grande peso alle virtù del suo eroe,

contemporanei. E, per la verità, quale serio esperto dell'arte italiana ammetterà che l'autore del dipinto con il "Battesimo di Cristo" nell'Accademia di Firenze (766) sia anche lo stesso dell'orribile quadretto di Madonna al n. 104A del Museo di Berlino, (767) e che il pittore di quest'ultimo quadro abbia realizzato anche quello con i tre arcangeli e Tobia a Firenze,(768) o l'altro quadro con Tobia nella National Gallery di Londra;(769) su ciascuno di questi quattro quadri vediamo certamente forme molto diverse, tipi dei volti molto diversi, una scala cromatica affatto differente!]

[Se dunque, da un lato, uno studio più dettagliato delle opere certificate del Verrocchio mi ha insegnato che i molti quadri e disegni a lui attribuiti dal dottore Bode *non* possano essere suoi, dall'altro mi sono convinto che il disegno a punta d'argento nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni di Dresda (770) non appartenga né a Leonardo, come sostengono i signori Bayersdorffer e Bode, né a Lorenzo di Credi, come un tempo io stesso ritenni e come il signor direttore Woermann ancora crede, ma che esso debba piuttosto essere *senza dubbio* di mano del Verrocchio, se il quadro con il "Battesimo di Cristo"(771) e il disegno agli Uffizi con la testa d'angelo ricciuta (Brogi, n. 1712) (772) sono davvero opere del Verrocchio, ciò che non viene messo in discussione nemmeno dal dottore Bode. Sostenuto da questi miei studi del Verrocchio ripeto qui pertanto, e in buona coscienza, che il quadretto di Dresda con la Madonna è di origine *olandese*, ovvero

specialmente di un artista, così come sono descritte sugli epitaffi che gli furono dedicati da morto. E in effetti, per esempio, non fu forse anche lo scultore *Civitali* di Lucca dopo la sua morte equiparato a Prassitele e Fidia (Vasari, III, 35)? E di *Alesso Baldovinetti*, un artista sdegnato dal dottore Bode, l'epitaffio non dice forse: "*cujus neque ingenio neque picturis quidquam potest esse illustris.*" Lo stesso *Cosimo Rosselli*, un altro fiorentino, che pure lo studioso d'arte berlinese considera appena, viene lodato nel suo epitaffio per la "pittura brillante, che egli insegnò a *molti dei suoi contemporanei*" (Vasari, V, 32). E lo stesso Vasari, non fu forse a suo tempo chiamato "*facile princeps*" fra tutti gli artisti viventi (Vasari, XI, 28)? Nel XV e XVI secolo in Italia, specialmente a Firenze, si imitavano volentieri i greci e, al tempo del Vasari, gli scritti di Plinio erano ben noti a tutti gli eruditi d'Italia; così, tra le molte altre cose, gli umanisti e gli storici dell'arte usavano per i pittori italiani le storielle che Plinio ci consegnò a proposito degli artisti greci, come gli epitaffi secondo i quali l'uva degli Zeuxis era dipinta in maniera così eccellente che gli uccelli la beccavano, e i cavalli erano rappresentati tanto fedelmente che, alla loro vista, quelli in carne e ossa iniziavano a nitrire ecc. Oggigiorno, a mio vedere, storielle tanto puerili dovrebbero venire bandite una volta per tutte dalla scienza dell'arte.]

realizzato a partire dal disegno a punta d'argento del Verrocchio ivi conservato nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni.]

[È un fatto noto che in Italia i disegni di maestri famosi siano stati usati per i propri lavori da molti artisti, pittori e scultori locali, ed emerge tra l'altro anche da quel passo del commentario di Lorenzo Ghiberti (Vasari, I, XXXVI) in cui si dice: “Ancora a molti pittori e Scultori e Statuari ho fatto grandissimi onori ne' loro lavori; fatti moltissimi provvedimenti (schizzi, progetti) di cera e di creta, e a pittori disegnato moltissime cose” (cioè ho consegnato molti disegni ai pittori).]

[Di Antonio del Pollaiuolo, il contemporaneo del Verrocchio, Benvenuto Cellini riferisce, come noto, che in quell'epoca a Firenze egli era ritenuto il migliore disegnatore: “Questo orefice fù sì gran disegnatore, che non tanto che tutti gli orefici si servirono de' suoi bellissimi disegni, i quali erano di tanta eccellenza che ancora molti scultori e pittori, io dico de' migliori di quelle arti, si servivano de' suoi disegni e con quelli si feciono onore”.^a Anzi, al tempo di B. Cellini i disegni dell'eccellente artista furono perfino *venduti*, come pure racconta il Vasari (si veda: Vasari, VII, 191-195): “onde si vedono ancora gran numero di disegni (di Raffaellino del Garbo) per tutta l'arte mandati fuori per vilissimo prezzo da un suo figliuolo etc.”^b]

[A discolpa dei signori Bayersdorfer e Bode per aver ritenuto simili copie fiamminghe dei lavori originali italiani, può qui essere subito osservato che entrambi interpretarono e apprezzarono sia il Verrocchio sia il suo allievo Leonardo da Vinci quasi con gli stessi occhi con i quali quattrocento anni fa gli olandesi giunti in Italia devono aver interpretato e compreso i due maestri fiorentini. Si tratta di un fenomeno etimologico degno di grande considerazione, che anche questa volta dovrebbe

^a [E lo stesso dev'essere accaduto al Verrocchio. Anch'egli fu scultore e disegnatore capace, sicché scultori e forse anche pittori devono essersi rivolti a lui per i disegni, e da ciò ne viene che alcuni quadri di quell'epoca lo ricordano in questo o quel punto, seducendo così i conoscitori superficiali dell'arte italiana a ritenerli opere di sua mano.]

^b [A proposito di questo punto, *non senza importanza* al fine di una migliore comprensione di alcuni quadri e statue, si veda anche il passaggio nel primo volume delle mie “Kunstkritische Studien”, p. 178.]

consegnarci la chiave per comprendere l'opinione dei due studiosi d'arte nordici.^a È senz'altro naturale che ciò che così spesso accade con la lingua *parlata* abbia luogo anche con quella *dipinta*.]

[In effetti, se un nordico che a casa si fosse curato di apprendere discretamente la lingua italiana secondo la grammatica, giungendo oltralpe si unisse a una compagnia nella quale oltre ad alcuni italiani fosse accidentalmente presente anche un suo conterraneo residente da tempo in quel paese, e perciò in grado di pronunciare l'italiano con relativa scioltezza, allora il nuovo arrivato comprenderebbe senza dubbio molto meglio l'italiano parlato dall'uomo che appartiene al suo stesso ceppo o nazione, e di cui egli giudicherebbe pronuncia, accentazione e sintassi molto più corrette di quelle degli stessi italiani, senza perciò indugiare nel ritenere il suo conterraneo come colui che, nella compagnia, parla meglio l'italiano. Ad alcuni nordici accade pressappoco la stessa cosa anche con la *lingua dipinta*^b e, come già

^a [Sotto questo aspetto mi trovo pienamente d'accordo con le opinioni presentate dall'autore del popolare libretto *Rembrandt als Erzieher*.](773)

^b [Il Barone von Rumohr, per esempio, deve aver creduto per lavori di Leonardo sia la *Madonna dai capelli sciolti* nella Pinacoteca di Augusta,(774) soltanto pochi anni fa osannata come opera di Leonardo nella "Augsburger Allgemeine Zeitung", sia la "Leda" di Kassel, ora a Neuwied (?).(775) Oggigiorno entrambi i quadri sono considerati merce *olandese* da qualsiasi intenditore (si veda: Ruhmor, "Drei Reisen in Italien"). *Passavant* riteneva che il ritratto di Giovanna d'Aragona nella Galleria Doria di Roma fosse l'opera di un allievo milanese di Leonardo, e quindi di un italiano.(776) Lo stesso O. Mündler (777) descrisse l'orrendo quadro con la testa morta di Giovanni, n. 397 al Louvre, come di mano di Andrea Solario.(778) D'altro canto Mündler fu uno dei primi critici che riconobbe nel sopraccitato ritratto di Giovanna d'Aragona lo spirito e la mano di un *olandese camuffato da italiano*. Nel mio libretto "Die Werke italienischer Meister in den deutschen Galerien" segnalai fin dal 1880 anche le seguenti opere quali *imitazioni olandesi* fra le molte presentate come *italiane* nel catalogo della Pinacoteca di Monaco:]

[1] *Santa Cecilia*, al n. 546 del vecchio catalogo. La Direzione ha allontanato il quadro dalla Pinacoteca.](779)

[2] Quadro di *Madonna*, n. 1042, nel nuovo catalogo è stato riconosciuto come imitazione *olandese*.](780)

[3] Il quadretto con il *Riposo notturno durante la fuga in Egitto*, un tempo attribuito allo Schedone; nel nuovo catalogo è stato confermato come proveniente dalla scuola di Rembrandt (n. 334).](781)

detto, così dovette accadere anche ai signori Bayersorffer e Bode con i loro quadri di Leonardo, e ugualmente accadde prima di loro ad altri studiosi d'arte nordici altrettanto eruditi; e poiché la tecnica pittorica degli antichi olandesi era inoltre molto più accurata e solida di quella degli italiani contemporanei, ai loro occhi queste imitazioni olandesi dovettero apparire molto più leonardesche delle opere originali del grande maestro stesso, delle quali ve ne sono per giunta gran poche.]

[Se al quadretto di Madonna n. 13 nella Galleria di Dresda una ventina di anni fa toccò la fortuna di vedersi attribuire il glorioso nome di Leonardo da Vinci, allora non ci deve affatto stupire se circa un decennio più tardi il signor direttore Bode estrasse dal deposito del Museo di Berlino una grande tavola, proclamandola opera di Leonardo *urbi et orbi*. Pertanto la Pinacoteca di Monaco, com'è facilmente comprensibile, non volle da parte sua rimanere indietro rispetto alle Gallerie di Dresda e Berlino, e così al volgere di un altro decennio anche quella collezione tedesca di dipinti fu onorata dal suo curatore, il signore Bayersdorffer, con un'opera di Leonardo. Fu questo il terzo attentato che nell'arco di circa vent'anni fu commesso in Germania ai danni del grande fiorentino.]

[Anche il cosiddetto Leonardo della Pinacoteca di Monaco è un quadro di Madonna e può essere considerato il *sosia* in formato più grande del quadro di Dresda.(783) *È mia convinzione che entrambi i quadri, sia quello di Dresda sia quello di Monaco, siano stati realizzati sulla base di un disegno del Verrocchio da un maestro molto minore proveniente dalle Fiandre. A Firenze questi disegni devono essere stati affidati o venduti all'olandese forse da Lorenzo di Credi, l'erede del suo maestro Verrocchio, o da un altro artista.*]

[Dopo questa fin troppo lunga ma, come mi pare, necessaria premessa, giungiamo ora alla vera questione, e adoperiamoci anzitutto per definire anche i tratti caratteristici di questo maestro, partendo come nostra abitudine da due opere

[4) Il cosiddetto autoritratto del Garofalo, ora dalla Direzione assegnato con me alla *scuola fiamminga*, al n. 166.](782)

[Da questi esempi, con mia non poca soddisfazione, emerge come anche in Germania si stia iniziando a esaminare e riconoscere come tali gli olandesi camuffati da italiani. E così posso affidarmi alla speranza che anche i molti altri dipinti da me segnalati quali imitazioni nordiche sia a Monaco, sia a Dresda e a Vienna, entro i prossimi dieci anni possano vedersi confermati come tali dalle direzioni di quelle gallerie.]

autentiche del Verrocchio e riconosciute come tali da chiunque, e cioè il quadro danneggiato con il “Battesimo di Cristo” nell’Accademia fiorentina,(784) e il disegno con la testa d’angelo ricciuta agli Uffizi (che qui riproduciamo per una migliore comprensione).(785) Questi tratti caratteristici mi sembrano essere i seguenti:]

[1] la fronte alta e dolcemente arcuata;]

[2] l’occhio tagliato ampio in lunghezza, molto grande e dalle lunghe ciglia;]

[3] le sopracciglia accennate appena da un’ombra;]

[4] le pinne nasali leggermente gonfie, come in Botticelli, e la narice tonda (in Botticelli generalmente *bislunga*) che non si arresta nelle pinne nasali;]

[5] le labbra ondulate.]

[Questi segni caratteristici, che scorgiamo anche nel disegno degli Uffizi, unanimemente riconosciuto come opera del Verrocchio, mi consentono ora di ritenere suoi anche i seguenti disegni:]

[2] la bella testa femminile^a con una ricca acconciatura nella collezione del signore John Malcom a Londra (nel catalogo Robinson al n. 338 e attribuito alla scuola *norditaliana*).(*)](786)

[3] il disegno a punta d’argento nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni di Dresda; *consanguineo* del precedente disegno presso Malcom.(*)](787)

[4] il disegno a punta d’argento di un angelo nel monumento di Forteguerra a Pistoia; al British Museum, volume XXXIV (contrassegnato 1860-6-16-29), ritenuto di mano di Lorenzo di Credi. (788)^b (*)]

[5] Il foglio nello scompartimento della stanza n. X al Louvre, su entrambe le facce del quale sono rappresentati a penna alcuni putti nudi in svariate posizioni. Su di un lato vi sono cinque studi di bambini, quattro sull’altro.(*)](791) Se si volesse

^a Si veda: Vasari, V. 144: “Sono alcuni disegni di sua (cioè del Verrocchio) mano nel nostro Libro fatti con molta pazienza e grandissimo giudizio; infra i quali sono alcune teste di femmina con bell’arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò.”

^b [Quello nel medesimo volume XXXIV del British Museum: gli schizzi a penna contrassegnati 1875-6-12-15 (789) e 1875-6-12-16 (790) che pure li sono ancora incredibilmente attribuiti al Verrocchio, appartengono a quel taccuino di schizzi di uno scultore minore del quale si trovano ancora fogli a Berlino, Lille, presso il duca d’Aumale, al Louvre e altrove. Uno di quei fogli reca l’anno 1489; Verrocchio morì, come noto, già nel 1488.]

ora confrontare [questo foglio (che ebbi la gioia di scoprire alcuni anni fa nel deposito del Louvre) con i fogli del cosiddetto “libretto degli schizzi e degli appunti” del Verrocchio,(792) non dubito che perfino i laici riconosceranno immediatamente l’enorme distanza tra l’uno e l’altro disegnatore.]

[Se i disegni che ho appena menzionato sono davvero della mano dell’eminente scultore fiorentino Verrocchio, come io credo e come spero nemmeno il signor direttore Bode vorrà contestare, ne consegue che i quadri da lui celebrati come opere del Verrocchio nell’Accademia fiorentina, nel Museo di Berlino, e nella National Gallery inglese *non possono* essere dello stesso maestro, giacché su nessuno di questi ritroviamo i segni caratteristici del Verrocchio di cui ho detto.]

[“Benissimo, pensi pure quel che gli pare”, potrebbero replicare alcuni dei miei agguerriti oppositori, “con ciò Lei non ci ha ancora dato la prova inconfutabile che i due quadri di Madonna di Dresda e Monaco non possano essere opere che Leonardo realizzò a Firenze durante la sua *prima* gioventù su modello di quei disegni del maestro Verrocchio che Lei ci ha appena descritto.”]

[Mi permetto, *per cominciare*, di rispondere che la tipologia di queste due Madonne non corrisponde né a quella della Madonna nella piccola *Annunciazione* del Louvre (n. 158 sotto il nome di Lorenzo di Credi),(793) né tanto meno a quella della *Vierge aux rochers*, parimenti nella Galleria del Louvre;(794) anche il signor dottore Bode ritiene che questi due ultimi quadri siano opere della prima epoca fiorentina di Leonardo.]

[*In secondo luogo* osservo che un alito fresco e giovanile soffia tanto poco dall’uno quanto dall’altro dei due quadri di Madonna a Dresda e Monaco, semmai entrambi mi paiono opere dalla stessa mano, debole per quanto molto *allenata*; e per capirlo non serve davvero alcun senso artistico particolarmente raffinato! Tuttavia, nella speranza di convincere della nostra opinione gli imparziali amici dell’arte – non specialisti – riproduco qui entrambi i dipinti.]

[Forse le mie premesse sono sbagliate; soltanto mi sembra quasi impossibile che un occhio dotato di sensibilità artistica e privo di pregiudizi non percepisca immediatamente nel quadro di Dresda (n. 13) il modellato tutto sbagliato del corpo del Bambino Gesù, con i ripugnanti accumuli di grasso, con il petto impossibile, con gli orrendi piedi, e la mano destra simile a una zampa! Invito inoltre i miei lettori a

osservare anche l'aspetto ovino del San Giovannino, con il braccio destro orribilmente modellato. E poi queste tende rigide, che sembrano intagliate nel legno, e il ridicolo cuscinetto sul letto! No, no, una cosa simile non può essere opera di un artista fiorentino, meno che mai di Leonardo, sempre tanto raffinato! Questo è un lavoro olandese, e cioè, come mi sembra, dello stesso debole maestro che su un altro progetto del Verrocchio avrebbe realizzato anche il foglio n. 428 agli Uffizi (Braun, n. 429, sotto il nome di Leonardo).](795)

[Se il cosiddetto quadro di Leonardo a Dresda mi è ben noto grazie a ripetute "autopsie" sull'originale, conosco al contrario il suo sosia a Monaco soltanto dalla buona fotografia realizzata da Hanfstängel.(796) A Günzburg, dove fu acquistato, questo quadro di Madonna valse un tempo come lavoro del Dürer, ovvero di un maestro *nordico*, ciò che, come credo, colpisce almeno il bersaglio, se non proprio il *centro*. Il quadro fu attribuito a Leonardo soltanto sulle rive dell'Isar grazie agli sforzi del conservatore, il signore Bayersdorffer, che subito si adoperò affinché anche questa importante scoperta fosse annunciata da tutti i più importanti giornali tedeschi. E così avvenne che perfino uno storico dell'arte a buon diritto molto rinomato nella Germania intera, il professore Lübke, si lasciasse coinvolgere e confermasse il battesimo di Bayersdorffer come fosse una verità incontestabile. Ci vuole ora da parte mia un'audacia tanto più grande per affrontare con forza tutte queste voci dotte e imperanti in Germania, ma "*ogni viltà convien che qui sia morta*". Di fronte a una simile caricatura pensare a un maestro così grande come Leonardo da Vinci è ai miei occhi alto tradimento non soltanto dell'arte italiana, ma anche del buon gusto, e a stento posso credere che un solo artista di professione e di fama vorrà approvare il giudizio del signore Bayersdorffer. Un raffinato conoscitore d'arte italiano che, in occasione del suo viaggio di transito a Monaco, avevo pregato di volermi comunicare l'impressione suscitatagli da quel dipinto di Leonardo recentemente scoperto, così mi rispose: "Pensai, all'inizio, che dovesse nuovamente trattarsi di uno di quei molti dipinti più o meno leonardeschi della scuola milanese, o anche di una di quelle antiche e non rare *copie* opera di un qualche leonardesco. Nel caso di questo quadro di Madonna a Monaco siamo però ben più lontani da Leonardo. È questo un dipinto che già da una certa distanza pare gridare forte in faccia: *non vengo dall'Italia*. È inoltre molto brutto. Il conservatore di questa

Galleria dev'essere, mi pare, un uomo profondamente erudito, ciò che certamente da noi in Italia non si può dire dei direttori di gallerie e dei curatori, ma d'altro canto sono affatto convinto che a nessuno di questi sarebbe potuto venire in mente di sospettare lo spirito e la mano di un Leonardo in un volto di Madonna così banale e nel viso ancor più sciocco del Bambino Gesù!" Questo giudizio coincide perfettamente con ciò di cui io stesso mi sono da tempo convinto basandomi sulla foto del quadro.]

[Poiché tuttavia i miei oppositori potrebbero rinfacciarmi che l'occhio superficiale di un appassionato d'arte italiano vede le cose in maniera diversa da quello di un erudito intenditore tedesco, sarà qui subito riportato anche il giudizio espresso da un tedesco su quel quadro di Leonardo a Monaco. Questo parere è di un conoscitore d'arte completamente imparziale e così recita: "Credo che la nuova attribuzione monacense dell'opera di Leonardo superi completamente quella di Berlino. Finora conosco il quadro di Madonna a Monaco, giunto nella Pinacoteca come opera della prima epoca fiorentina dell'artista, soltanto da un'autotipia, che però dice abbastanza. La fronte quadrata della Madonna tipicamente basso-tedesca oppure olandese, lo sguardo del Bambino rivolto al cielo, le pieghe dure, la mano brutta e senza vita di Maria, il piede sinistro varo del Bambino, questi fiori inquieti con le foglie appuntite, e infine il paesaggio, che in questa maniera si trova in Leonardo soltanto dopo il suo trasferimento in Lombardia: tutto ciò, secondo la mia modesta opinione, dovrebbe far pensare a un'*imitazione* piuttosto che a Leonardo stesso."]

[Dal momento che credo di poter confermare questo giudizio di un giovane e promettente studioso d'arte tedesco, mi sia ancora concesso di richiamare l'attenzione su alcune altre mancanze che mi sembrano particolarmente adatte a far comprendere perfino a un novizio della scienza dell'arte come sia impossibile che una simile debole crosta, qual é questo cosiddetto quadro di Leonardo a Monaco, possa essere di un grande maestro.]

[Innanzitutto ritengo il quadro di Monaco una versione *precedente* e molto più debole del quadro di Dresda; al posto del vaso di fiori, realizzato con precisione da *miniaturista*, nel quadro di Dresda è stato collocato il San Giovannino. Le stesse imperfezioni nel modellato del corpo del Bambino Gesù, da me segnalate nel quadro

di Dresda, si ripetono anche nel quadro di Monaco, soltanto che qui, per giunta, il braccio sinistro del Bambino non si trova affatto al posto giusto, e conseguentemente si articola in maniera impossibile alla spalla. Esso fluttua solitario nell'aria. La massa di pieghe molto brutte, e inoltre superflue, sul petto e sul braccio sinistro di Maria non corrisponde in alcun modo al sistema di pieghe sul pannello inferiore del mantello della Vergine; mentre le pieghe in alto appartengono decisamente a un fiammingo, le seconde sono senza dubbio imitate da un qualche studio di Leonardo o di Lorenzo di Credi. Sotto il seno sinistro della Madonna si scorgono anche un paio di quelle pieghe spigolose che forniscono ulteriore testimonianza per una discendenza nordica del quadro.]

[Dopo queste discussioni mi sarà concesso, in nome di tutti i cultori d'arte italiana, anzi, del mondo, di protestare contro simili blasfemie, nella speranza che prima o dopo la Direzione mandi anche questo "pezzo" in esilio a Schleissheim.]

[Poiché con il quadretto n. 13 della Galleria di Dresda mi sono visto costretto a discutere la spinosa questione più approfonditamente del solito, voglio cogliere questa opportunità per invitare i giovani studiosi d'arte a controllare i risultati degli studi da me compiuti in questa direzione da molti anni a questa parte, e a segnalare simili imitatori *nordici* dei maestri italiani che credo di aver trovato in svariate collezioni straniere.]

[Nel primo volume di queste mie "Kunstkritische Studien" ho già citato la maggior parte degli olandesi che nelle gallerie d'*Italia* sono spacciati per italiani. Mi è tuttavia giunto all'orecchio che alcuni studiosi d'arte tedeschi, e tra di loro anche alcuni che non mi sono ostili, già nel 1880, con l'apparire del mio libretto sulle opere dei maestri italiani nelle gallerie tedesche, mi avrebbero rimproverato di voler far ricadere sui maestri nordici tutti quei dipinti italiani che mi paiono minori. Davvero non mi sarei aspettato un tale rimprovero, soprattutto nei giorni della mia vecchiaia, quando ormai mi è chiaro di essere al di sopra di simili sciocchezze sciovinistiche. Credo di conoscere abbastanza i popoli d'Europa per non voler pretendere tutto il bene dall'uno, e tutto il male dall'altro, come purtroppo oggi è più che di moda.]

[Per un occhio tedesco formatosi soprattutto sui dipinti degli olandesi e di maestri germanici, questo studio dell'imitazione nordica dovrebbe risultare certamente più

difficile di quanto forse non sarebbe per un francese o un italiano; mi sono tuttavia convinto che anche un tedesco che davvero possieda senso artistico e capacità di osservazione, e non sia soltanto un erudito specialista, possa apprendere le necessarie capacità in un tempo assai più breve di quanto non si pensi.^{a]}

[I seguenti sono i cosiddetti quadri italiani che credo di poter ritenere opere di artisti nordici:]

[A Vienna:]

[Nella Galleria d'Arte del principato del Lichtenstein.]

[1] La copia della cosiddetta Madonna Francesco I di Raffaello, qui attribuita a Polidoro da Caravaggio.](799)

[Nella imperial-regia collezione di dipinti dell'Accademia di belle Arti.]

[2] N. 55, Cristo e la donna cananea, qui assegnato all'antica scuola fiorentina.](800)

[3] Ivi: n. 60, Cristo e la samaritana alla fontana, parimenti attribuito all'antica scuola fiorentina.](801)

[4] Ivi: n. 1084, Madonna in trono, assegnato alla scuola di Padova.(802) La Madonna con il Bambino deriva dal famoso quadro del Mantegna al Louvre, n. 254 (*Madonna della Vittoria*), (803) gli orribili angeli sono aggiunte del maestro nordico.]

[5] Ivi: n. 1128, il martirio di San Sebastiano, attribuito alla scuola italiana settentrionale del XV secolo.](804)

[6] Ivi: n. 464, il Bambino Gesù con il San Giovannino.](805)

^a [Per facilitare questo studio ai giovani studiosi, consiglio loro di procurarsi le fotografie dei seguenti due fogli con studi di mani: un foglio si trova nella collezione dell'Università di Oxford sotto il nome di Raffello, Braun 19.(797) A mio avviso, questo disegno appartiene alla scuola di Holbein. Si osservi specialmente la *forma delle unghie* e la si confronti con la forma dell'unghia del pollice sui ritratti di Holbein. L'altro foglio è a sua volta uno studio di mani e si trova a Chatsworth sotto il nome del Parmigianino, Braun 158.(798) Anche su questo foglio la *forma dell'unghia* è molto caratteristica.]

[Nella Galleria del Belvedere.]

[7) Sala II, n. 38, ritratto in *tre* vedute di un giovane uomo dalla barba bruna, sotto il nome di Tiziano;(806) anche su questo quadro si osservi in particolare la forma delle unghie; questo ritratto fu inoltre già attribuito da Storffer a Martin de Vos e da Mechel a Johann von Calcar, quindi *correttamente* a due maestri *nordici*, mentre gli autori della storia dell'arte italiana, Crowe e Cavalcaselle, lo assegnano a *Lorenzo Lotto*.]

[8) Ivi: sala II, n. 23, ritratto di un uomo distinto che tiene la mano sinistra sull'impugnatura di una spada, sotto il nome di Tiziano;(807) attribuito a Girolamo da Treviso dagli storici dell'arte Crowe e Cavalcaselle.]

[9) Ivi: sala IV, n. 10, Cristo con la croce, attribuito alla scuola di Leonardo; a mio vedere un'imitazione *olandese* di B. Luini.](808)

[10) Ivi: sala IV, n. 11, la liberazione di Andromeda, copia olandese.](809)

[Nella Galleria comitale di Harrach]

[11) Anche in questa collezione, accanto a molte imitazioni olandesi, c'è un Cristo portacroce,(810) come lo troviamo nella Galleria Doria e in quella del principe Borghese a Roma,(811, a-b) in quella di Dresda (812) come pure in quella di Lützschena.(813) Era questo un tema che, come sembra, attirava particolarmente i devoti olandesi.]

[A Monaco:]

[Nella Pinacoteca.]

[12) Sala VIII, n. 996, ritratto virile, incredibilmente assegnato all'antica scuola fiorentina;(814) è certamente *lavoro raffazzonato* di un tedesco.]

[13) Ivi: n. 1032, il compianto di Cristo, attribuito a M. *Basaiti*.](815)

[14) Ivi: n. 1084, una compagnia di nove persone che si intrattengono con il canto, assegnato a Sebastiano Florigerio.](816)

[15) Ivi: n. 1088, il San Geronimo, attribuito a un artista bresciano, quindi a un italiano.](817)

[16) Ivi: n. 1041, quadro di Madonna, imitazione di Leonardo da Vinci.](818)

[17) Ivi: n. 1042, quadro di Madonna, come sopra.](819)

[A Dresda:]

[Nella Galleria dei dipinti.]

[18) n. 102, Cristo portacroce, attribuito a Sebastiano del Piombo.^a](820)

[19) n. 197, Cristo e l'adultera.^b](821)

[20) n. 195, Maria con il Bambino e i quattro Santi, debole copia olandese del quadro originale di Lorenzo Lotto presso Lord Ellesmere.](822)

[21) Ivi: n. 199, la vocazione di Matteo, attribuito a Giovan Antonio da Pordenone.](823)

[22) Ivi: il brutto quadro della Madonna di "Caitone", mercanzia tedesca del secolo scorso.](824)

[23) Ivi: la Santa Maddalena del Correggio.](825)

[A Francoforte:]

[Nella collezione dell'Instituto Städel.]

[24) Il San Guglielmo, attribuito a Dosso Dossi; il quadro originale si trova nella collezione di Hampton Court.](826)

[A Oldenburg:]

[25) "Erodiade"; attribuita ad Andrea Solario, imitazione olandese del Solario.^c](827)

[A Parigi:]

[Nella Galleria del Louvre.]

[26) N. 520, ritratto virile, attribuito alla scuola veneta. (828)^d]

^a [Caratteristica la forma dell'unghia del pollice destro.]

^b [Questa copia olandese da Lorenzo Lotto si presta molto bene allo studio del modo di concepire e rappresentare olandese; qui tutto è caricato. Anche su questo quadro si studi la forma delle unghie del naturalista olandese.]

^c [Fatto che emerge già anche dalla fotografia del quadro.]

^d [Attribuito a Giulio Campi dal signore Mesnard ("*Chronique des Arts*", 1889).](829)

[In Inghilterra:]

[Nella National Gallery di Londra.]

[27) N. 1052, ritratto virile, attribuito alla scuola milanese.](830)

[A Oxford:]

[Nella collezione del Christ-Church-College.]

[28) Due bambini che si abbracciano.](831)

[29) Ivi: copia del quadro di Raffello presso Lord Ellesmere a Londra,(832, a-b) del quale esiste un'altra copia olandese nel Museo di Napoli.](833)

[A Darmstadt:]

[Nella collezione ducale.]

[30) La Venere sdraiata, attribuita a Tiziano, imitazione tedesca del secolo scorso su modello del quadro di Giorgione nella Galleria di Dresda.](834)

[A quelle appena presentate potrei aggiungere senza difficoltà un'altra dozzina di simili imitazioni nordiche in vesti italiane, ma credo che le trenta appena menzionate saranno d'indicazione sufficiente agli avidi di sapere.]

Di *Bernardino Pinturicchio* la Galleria di Dresda possiede invece nel grazioso ritratto di giovane, n. 41, un'eccellente opera del primo periodo del maestro (intorno al 1480). Questo dipinto è interessante anche perché, come credo, sia dalla tecnica sia dalla qualità della tempera è possibile riconoscere la scuola dalla quale proveniva Bernardino Betti, voglio dire quella del suo conterraneo Fiorenzo di Lorenzo.(835)

Il debole quadro di Madonna, n. 22, non appartiene a mio parere a Lorenzo di Credi, bensì a un suo debole contemporaneo che aveva lavorato presso Sandro Botticelli;(836) la stessa opinione sembra condivisa sia dai signori Crowe e Cavalcaselle (III, 413), sia dalla Direzione della Galleria.

Come vere opere di *Lorenzo di Credi* vanno invece considerati i quadri recentemente acquistati, n. 14 e 15. Il primo rappresenta la Vergine in adorazione del Bambino che, sdraiato di fronte a lei, cerca il cardellino;(837) nel secondo vediamo la Vergine seduta su un trono mentre sorregge il Bambino benedicente, alla sua

destra il San Sebastiano, a sinistra l'evangelista Giovanni.(838) Entrambi i dipinti sono stati molto danneggiati dai restauri.

Il quadretto n. 38, il San Crispino,(839) deve essere ritenuto un mero lavoro di scuola, [come afferma anche il signor direttore Woermann.] I signori Crowe e Cavalcaselle vogliono riconoscere la mano del maestro anche in questo frammento della scuola perugina e attribuiscono l'insignificante Crispino a *Melanzio* da Montefalco, presso Foligno, un pittore altrettanto irrilevante (III, 254).

[Oggigiorno un appassionato d'arte difficilmente concorderebbe ancora con il defunto Barone von Ruhmor, e di fronte all'"Adorazione dei Magi", n. 42, penserebbe con lui a *Marco Palmezzano* da Forlì.(840) Questa crosta mi pare una debole *copia* di un quadro della scuola perugina, e perciò il posto che le compete sarebbe, se mi è lecito dare un consiglio alla rispettabile Direzione, nel deposito della Galleria.]

*** **

DISEGNI: MAESTRI ITALIANI NEL GABINETTO DELLE STAMPE E DELLE INCISIONI (841)

La collezione di disegni di Dresda non è certamente ricca di fogli originali di illustri maestri italiani del XV e XVI secolo come lo è quella di Monaco, nondimeno ne possiede un paio di dozzine che mi sembrano degni di essere raccomandati allo studio degli appassionati d'arte.(842)

[In occasione della mia ultima visita alla simpatica città sassone, la Direzione della Galleria era intenta a riordinare anche questa pregevole collezione, e a classificare alcuni fogli meglio di quanto non fosse il caso fino a quel momento; e se mi è permesso di trarre una conclusione da quanto il signor direttore Woermann ebbe la cortesia di comunicarmi a tal proposito, nel ribattezzare i disegni dei maestri italiani la Direzione deve in gran parte aver aderito alle considerazioni da me espresse dieci anni fa. Poiché tuttavia non mi è ora noto in quale sequenza e ordine siano stati nel frattempo esposti i disegni nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni, questa volta vorrei dal canto mio iniziarne la rassegna con la scuola *umbra*, per concludere con quella veneziana.]

[Anche in questa occasione i miei celebrati oppositori e avversari potranno di nuovo constatare, non senza soddisfazione, che purtroppo dieci anni fa commisi qualche passo falso anche nell'attribuzione dei disegni, errori che grazie ai miei studi, continuati nel frattempo con amore e diligenza, ho ora la gioia di emendare senza aiuto alcuno. E mi si voglia concedere di ripetere anche qui che lo studio, e quindi la corretta identificazione di schizzi e disegni degli antichi maestri, non è affatto una cosa così semplice come sembrano invece credere molti dei miei giovani appassionati oppositori in Germania. Servono anni di esercizio ininterrotto dell'occhio per acquisire anche soltanto parzialmente dimestichezza con le forme e, ciò che mi sembra ancora più difficile, con la concezione personale e la maniera di rappresentare degli eccellenti maestri. Non ci si faccia alcuna illusione a proposito. Perfino nel caso dei talenti più brillanti e dello zelo più scrupoloso, anche dopo anni di studio condotto con amore un appassionato d'arte perviene appena a una sicurezza approssimativa; senza un innato senso artistico, tutte le sue fatiche e sforzi saranno vani. E in effetti recentemente ci è toccato vedere come anche nell'erudita Germania alcuni fogli falsificati di Dürer e Rembrandt, ovvero perfino opere di due maestri

locali, provenienti dalla collezione Klinkosch a Vienna,(843) siano stati ritenuti originali da autorità di primo rango e così acquistati a un prezzo più alto!]

[Lasciamo tuttavia cadere questo argomento estremamente spiacevole e che può soltanto suscitare malumori, e iniziamo subito con la nostra rassegna.]

Secondo il catalogo di Braun a Dornach la Galleria di Dresda non possederebbe meno di nove disegni di Raffaello. Osserviamoli nell'ordine:

1) Prima di tutti ci balza all'occhio un grande foglio rotondo il cui disegno a penna sembra destinato alla decorazione del bordo di un piatto in bronzo o argento. (844) Questo disegno, poeticamente concepito, raffigura Nettuno in piedi su carro trascinato da due cavalli marini; il dio del mare è seguito da naiadi che cavalcano delfini, amori portati da mostri marini, sileni su una tartaruga, destrieri marini condotti da centauri ecc., in breve un quadro affatto omerico. Questo disegno, dapprima leggermente schizzato a sanguigna e successivamente ripassato a penna e completato, deve essere secondo Passavant proprio quello che, a detta del Vasari, Raffaello eseguì per il suo mecenate, il ricco commerciante senese residente a Roma, Agostino Chigi, per farlo poi realizzare in metallo da Cesarino Rosetti da Perugia (Braun 74). – [Dieci anni fa, questo foglio sembrò anche a me di mano dell'Urbinate; proseguendo i miei studi ho però nel frattempo maturato la convinzione che le forme su questo interessante foglio non corrispondano affatto a quelle di Raffaello, ma piuttosto a quelle dei disegni del suo ingegnoso imitatore, *Pierino del Vaga*.(*)]

[Parimenti scorgiamo lo stesso tipo di destriero nel bel disegno a inchiostro di Pierino nella Salle aux boîtes del Louvre, *Mosè che attraversa il Mar Rosso*, anche lì erroneamente attribuito a Raffaello (Braun 275),(845) e ancora più chiaramente sull'altro eccellente disegno a inchiostro di Pierino, che ugualmente raffigura un corteo trionfale di Nettuno, nell'Albertina di Vienna (Braun 21).(846) Il movimento di Nettuno e il tipo del destriero sono gli stessi su entrambe i disegni.]

[Un altro foglio di *Pierino del Vaga* con un'analogha composizione si trova nella collezione dell'Università di Oxford, e nel catalogo di Robinson reca il n. 83 e il nome di Giulio Romano, mentre Passavant lo assegna nuovamente a Raffaello. (*)](847)

2) Su un secondo disegno a penna scorgiamo Eva in piedi con la mela nella mano sinistra (Braun 75).(848) Né la forma delle mani, né quella dell'orecchio, né il

tratteggio rimandano all'Urbinate; anche la parte inferiore del corpo è troppo incompleta nel modellato per un maestro come Raffaello; ritengo perciò questo foglio una *copia di scuola*. (*)

3) Un [terzo cosiddetto disegno di Raffaello realizzato a sanguigna rappresenta un genio nudo e volante con un arco nella mano sinistra (Braun 76).(849) A giudicare dal modellato della bocca, con il labbro superiore sporgente, dalle articolazioni del ginocchio fin troppo accentuate, dal trattamento della capigliatura, così come dal tratteggio troppo delicato e non raffaellesco, anche questo disegno appartiene certamente allo scolaro *Giulio Romano*, non già al suo maestro Raffaello. (*)]

[4) Tre putti volanti nudi; disegno a penna (Braun 77).(850) Tutto è sbagliato e trascurato in questo semplice disegno; ritengo perciò questo foglio un *falso*.(*)]

[5) Un piccolo foglio con un disegno a penna per un fregio (Braun 78).(851) Se non mi sbaglio questo disegno dovrebbe appartenere alla scuola di Fontainebleau anziché a quella di Raffaello. (*) Le forme del fanciullo fanno pensare a Primaticcio o forse al suo imitatore Niccolò dell'Abate.]

6) Disegno a penna con cavalieri in lotta, copia del famoso cartone di Leonardo da Vinci.(852) Questo disegno mi sembra ora troppo grossolano e massiccio per essere dell'Urbinate. [Si osservi la rappresentazione dei capelli, della chioma dei cavalli, e inoltre del modellato sbagliato delle braccia e si paragoni poi questo foglio di Dresda all'elegante schizzo con lo stesso tema sul disegno di Raffaello nella collezione Taylor a Oxford (Braun 15). (*)](853)

[7) Studio di testa, disegno a carboncino (Braun 80).(854) – Questo debole disegno ha un aspetto molto moderno.]

[8) Lo stesso vale per il disegno successivo: testa di una donna e di un bambino (Braun 81).](855)

[9) Il disegno a inchiostro con il martirio di Santa Cecilia (Braun 82).(856) è infine evidentemente uno di quei fogli di *Pierino del Vaga* ovunque ascritti all'Urbinate e che abbiamo già visto nel primo volume delle mie “*Kunstkritische Studien*”, p. 182-187.(*) Mi sono così convinto che la collezione di Dresda *non possieda alcun foglio* di mano di Raffaello.]

10) Di *Luca Signorelli* da Cortona si trova a Dresda un disegno a carboncino, un po' liso ma autentico; quattro uomini nudi in diverse posizioni (Braun 44);**(857)** probabilmente studi per il "Giudizio universale" del Signorelli nel Duomo di Orvieto.

[11] *Pietro Perugino*, disegno a penna con due figure di apostoli (Braun 70); certamente soltanto una *copia di scuola*.]**(858)**

[12] Disegno a penna e inchiostro con una folla di figure maschili nude (Braun 39).**(859)** Questo brutto disegno viene attribuito, a torto, ad Antonio del Pollaiuolo, mentre è senza dubbio di mano di *Girolamo Genga* (*), allievo e imitatore di Luca Signorelli. Il Genga, eclettico e barocco benché non privo di talento, viene scambiato sia nei dipinti sia nei disegni con i maestri più disparati. Nel primo volume delle mie "Kunstkritische Studien" (p. 120-121) (874) ho citato molte delle sue opere. Perciò chi fra i miei lettori desiderasse conoscere meglio anche questo maestro italiano, si procuri le fotografie dei suoi disegni realizzate da Braun a Dornach e da me lì segnalate.]

13) Nella collezione di Dresda si trova anche un disegno a penna di *Baldassarre Peruzzi*, "Ercole con la clava" (Braun 37); esso appartiene alla sua epoca intermedia. **(860)** Infatti, nel periodo giovanile egli subì molto l'influenza del Sodoma, come si può notare nei due bei disegni a penna della collezione del Louvre (catalogo Reiset, 437),**(861)** [e nello scompartimento della sala X, come il primo raffigurante un corteo trionfale;]**(862)** nel suo periodo più tardo imitò l'Urbinate. Fra i disegni di quest'ultima epoca del Peruzzi annovero il cartone con l'adorazione dei re alla National Gallery **(863)** [e il disegno con lo stesso soggetto nella biblioteca del castello di Sigmaringen.]**(864)**

14) Tra i *fiorentini* cito anzitutto il *Beato Angelico*, qui rappresentato da un eccellente foglio con due angeli (Braun 26).**(865)**

15) Altrettanto eccelsi sono i pochi disegni di *Filippino Lippi* posseduti dalla collezione di Dresda. Un foglio di questi ci mostra due uomini, dei quali il più giovane è raffigurato seduto, mentre il più anziano gli sta di fronte con la barba lunga e un libro aperto tra le mani; carboncino nero e gesso (Braun 32). (*).**(866)**

Allo stesso Filippino, e non a Cosimo Rosselli come indicato nel catalogo di Braun, appartiene anche l'altro foglio sul quale sono raffigurati Giovanni Battista e

un giovane uomo che gli siede accanto (Braun 40 e 41) (*).(867) Filippino è facilmente riconoscibile nelle sue forme caratteristiche della mano, del piede e dell'orecchio, e tuttavia molto spesso egli viene confuso sia nei disegni sia nei dipinti con il suo allievo Raffaellino del Garbo, come pure con il padre Fra Filippo, con Perugino, [con Andrea del Castagno] e perfino con Masaccio.^a

16) Un terzo maestro fiorentino è infine rappresentato dal disegno a punta d'argento del *Verrocchio* (Braun 49), purtroppo un po' cancellato, sotto il nome di Leonardo da Vinci.(875) Dal momento che mi sono già espresso ampiamente a proposito di questo interessante disegno, rimando i miei gentili lettori a quella sezione del libro. Gli altri tre fogli che nel catalogo di Braun sono ugualmente attribuiti a Leonardo devono essere senz'altro indugio tolti al grande maestro,(876) a meno che non si voglia seguire l'incredibile esempio che la recente biografia tedesca di Leonardo ha osato consegnarci.(877)

17) Della *scuola lombarda* a Dresda mi sembra in primo luogo rappresentato *Gaudenzio Ferrari*, e cioè in quell'ingegnoso disegno a penna con i due putti nudi il cui foglio nel catalogo Braun reca il nome del Correggio e il n. 84. (878)^b (*)

18) Dello stesso *Correggio*, mi pare, la Galleria di Dresda possiede soltanto lo schizzo a inchiostro per il quadro con il San Giorgio (nella Galleria). Questo disegno somiglia nella tecnica ad alcuni fogli dei veneziani contemporanei, e infatti è studiato sull'effetto pittorico e sulla corretta distribuzione di luce e ombra (Braun 85).(880)

[19] Il disegno a sanguigna con i due putti nudi (Braun 86) è al contrario troppo grossolano per appartenere al maestro e dev'essere soltanto una delle tante copie che ci sono giunte dalla scuola dei Carracci.](881)

^a Ritengo che egli venga scambiato con Fra Filippo nei seguenti fogli della collezione del Louvre, Braun 230 (868) e 232;(869) con *P. Perugino* al British Museum, Braun 148;(870) [con *Andrea del Castagno* in un quadro dell'Accademia di Firenze,](871) e infine con *Masaccio* al British Museum, Braun 31,(872) [e parimenti a Firenze in due ritratti virili (affreschi) n. 286 (873) e 1167 nella Galleria degli Uffizi.(874) La testa del vecchio fu riprodotta da Brogi al n. 1167 e sempre con il nome del Masaccio, la testa del giovane uomo, l'autoritratto di Filippino, al n. 286 e con il suo giusto nome.]

^b [I *disegni a penna* di Gaudenzio sono molto rari, la maggior parte dei suoi schizzi sono realizzati a inchiostro e gesso su carta azzurra. Se ne trova un numero ragguardevole nella collezione della Biblioteca reale di Torino.](879)

20) Anche del milanese *Cesare da Sesto* la Galleria di Dresda possiede un buon disegno a sanguigna, n. 2 nella cartella I dei "Lombardi".(882) Esso presenta una Madonna seduta con il Bambino, a destra accanto a lei la Santa Elisabetta con il San Giovannino, a sinistra un angelo. Chi desiderasse conoscere altri disegni di questo maestro li trova registrati nel primo volume delle mie "Kunstkritische Studien" (p. 212-214).

21) *Aurelio Luini*, un altro artista milanese assai minore, figlio di Bernardino, è presente nella stessa cartella I, n. 18, con un disegno che rappresenta Cristo legato a una colonna.(883) [Come la maggior parte dei disegni di questo pittore, anche questo disegno a penna è lumeggiato con il gesso. Con la stessa tecnica è realizzato anche il disegno per il suo grande quadro con il martirio di Sant'Andrea nella Galleria di Brera.(884) Quest'ultimo disegno si trova nella collezione di quadri del Palazzo arcivescovile di Milano.](885)

22) Tra i *veneziani* cito anzitutto il disegno a penna molto caratteristico per il maestro *Jacopo de Barbari*, sul quale è raffigurato un tritone che rapisce una sirena. Questo foglio andava un tempo sotto il nome di Lorenzo di Credi e, come tale, apparteneva all'artista francese Mariette.(886) Sono assai tipici di Jacopo de Barbari, come appena notato, la forma del cranio grande e tonda, la bocca semidischiusa, le punte tozze dei pollici.

23) Un grande disegno a inchiostro con la raffigurazione di una Maria in trono con il Bambino; ai lati del trono i Santi Faustino e Giovita, patroni protettori della città di Brescia; sui gradini del trono tre angeli musicanti; paesaggio montano sullo sfondo. In cima al foglio è apposta la scritta "Johan Bellino", sicché un tempo fu attribuito a questo maestro e come tale riprodotto da Braun al n. 51. Questo disegno caratteristico per il maestro appartiene tuttavia senza dubbio a *Vittore Carpaccio*, contemporaneo del Bellini,(887) ed è il bozzetto per una grande tavola che trent'anni fa si trovava ancora nella collezione Averoldi a Brescia e che fu poi acquistata dalla National Gallery di Londra, ma fu dispersa durante la navigazione.(888) Quel quadro era iscritto con il nome del maestro e la data 1519, dunque una delle ultime opere di questo artista così delicato e ingenuo. Per conoscenza dei giovani studiosi presenterò qui di seguito altri disegni del Carpaccio, tutti nella collezione degli Uffizi a Firenze:

1) Giudici ebrei condannano Cristo alla morte per martirio (Philipot n. 919).(889)

[2) La presentazione di Maria al tempio (Brogi a Firenze n. 1857).](890)

[3) San Giorgio che uccide il drago sulla piazza aperta di una città, n. 1287 del catalogo fiorentino di Ferri. Studio per un quadro del maestro a Venezia.](891)

4) Circoncisione di Cristo (Philipot n. 918).(892)

5) Madonna e Bambino, a destra San Rocco, a sinistra il Battista (Philipot n. 917).(893)

Anche l'altro disegno a inchiostro di Dresda, "La deposizione di Cristo", con il nome del Giambellino, fu senza alcuna ragione attribuito a questo grande maestro.(894)

24) Disegno a penna che raffigura una città fortificata su di un'isola fluviale; sulla riva del fiume due soldati con l'alabarda; sul fiume numerose imbarcazioni.(895) Nel catalogo Braun, n. 63, riprodotto sotto il nome di *Tiziano* e come tale citato anche dagli storici dell'arte Crowe e Cavalcaselle nella loro *Vita di Tiziano*. Dieci anni fa, a Dresda, fu attribuito a questo stesso maestro anche il disegno a penna con un uomo a cavallo che pare spiegare a un altro uomo a piedi l'iscrizione su di una pietra.(896) A mio avviso questi due disegni appartengono senza dubbio a *Domenico Campagnola*.

[Questo artista fantasioso e non privo di interesse, i cui eleganti disegni a penna con paesaggi fantastici erano stimati e collezionati già nei primi decenni del XVI secolo dai veneziani appassionati dell'arte, più volte menzionato dall'Anonimo del Morelli, fu completamente oscurato e messo in ombra dallo splendore del suo potente contemporaneo e collega *Tiziano*, tanto che fino all'epoca moderna non soltanto non gli si è tributato il riconoscimento che davvero mi pare spettargli, ma lo si è anche completamente misconosciuto. In ogni caso, ai collezionisti sono ancora note le sue incisioni iscritte con il proprio nome e risalenti al 1517 e al 1518. E certo già nel secondo decennio del XVI secolo Domenico realizzò pitture murali per la Scuola del Santo a Padova, nelle quali, come nei suoi disegni e incisioni, egli si è dimostrato entusiasta imitatore del Giorgione, o meglio ancora del giorgionesco Tiziano, e questo non soltanto nel modellato del corpo umano, specialmente di quello femminile, bensì anche nella scelta e nell'interpretazione delle tematiche. Naturalmente Domenico è più grossolano di entrambi i suoi due grandi modelli, specialmente di Giorgione. Anche i disegni in cui viene scambiato con quest'ultimo

sono molto più rari di quelli che nelle collezioni pubbliche e private sono attribuiti al Cadorino, mentre proprio gli stessi, come vedremo tra poco, recano tutti i segni caratteristici del maestro Domenico.]

[Con l'intenzione di presentare in maniera chiara e inconfondibile agli occhi dei miei lettori le differenze tra i lavori di questo artista trascurato e quelli dei suoi modelli, ai quali viene attribuita la maggior parte dei suoi disegni, voglio anzitutto nominare alcune delle sue opere evidenziandone gli aspetti caratteristici, e cioè quelle che sono iscritte con il nome del maestro, o che almeno nelle collezioni pubbliche vengono considerate come autografe.]

1) Cito qui, per cominciare, il grande disegno con la *Strage degli innocenti di Betlemme*, noto a tutti i collezionisti.(897) [Questo foglio fu inciso su legno nel 1817 da Luc'Antonio di Giunta da Firenze e oltre all'anno reca il nome di *Domenico Campagnola*. Invito i miei pazienti amici a osservare su questo foglio il tipo e il naso rettilineo delle figure femminili, e la loro capigliatura, illuminata con macchie di luce pronunciate.]

[2) Un'altra xilografia, iscritta con il nome *Dominicus* e della quale riportiamo qui un'immagine, rappresenta un paesaggio montano al cui centro un leone furente assale un orso. Sullo sfondo appaiono due asinai che, spaventati dal terribile ruggito delle due bestie, si allontanano in fretta con il loro asino, mentre sul lato più esterno a sinistra è accorso il San Girolamo che, disturbato nelle sue pie meditazioni dal violento schiamazzo degli animali, da dietro un rialzo terroso sembra osservare la lotta del suo fido leone con l'orso non senza un certo batticuore.(898) Si notino su questo foglio il tipico groviglio di nubi, le pareti scoscese della montagna, le mani troppo grandi del San Girolamo.]

[Nelle collezioni pubbliche sono a mio parere giustamente attribuiti a Domenico Campagnola, tra gli altri, anche i seguenti disegni a penna:]

3) *Negli Uffizi*: il disegno a penna sul quale è raffigurato un vegliardo con la barba seduto di fronte a un fanciullo in piedi che pare porgergli qualcosa; due donne stanno alla destra del ragazzo. Questo foglio fu riprodotto da Philipot a Firenze con il n. 1045.(899)

4) *Ivi*: disegno a penna, Cristo in un paesaggio aperto seduto su una panca di pietra, alla sua sinistra gli Apostoli Pietro e Paolo, davanti a lui una supplicante

inginocchiata dietro la quale stanno in piedi due angeli fanciulli (Philipot n 1341).(900) [Sul primo di questi due fogli si osservi il naso rettilineo, le marcate strisce di luce sulla massa dei capelli, le piegoline stropicciate; sul secondo, le ripide pareti di roccia delle Dolomiti, le mani troppo grandi del San Girolamo, la direzione del tratto.]

[5] *A Chatsworth*: disegno a penna, paesaggio fantastico con castelli, torri e templi su uno spuntone roccioso alla cui base serpeggia un fiume, e al quale conducono diversi ponti. Sulla destra in primo piano una donna indica la direzione a un cavaliere di passaggio; al centro del ponte due uomini a cavallo accanto a molti pedoni; a sinistra due asinai e altra gente.(901) Anche su questo foglio (Braun 186) si noterà l'elegante capacità dell'artista di osservare la natura, come pure il groviglio caratteristico delle nubi e la peculiare direzione del tratto.]

[6] *Ivi*: disegno a penna, paesaggio con castelli, torri e un imponente ponte in pietra al centro; a destra in primo piano Andromeda nuda, davanti a lei il selvaggio mostro in atteggiamento minaccioso; in alto, nel cielo, Perseo che si affretta per salvarla (Braun 183).(902) Si osservi anche su questo foglio il naso rettilineo, la mano troppo grande di Andromeda e, in alto, la formazione delle nubi così caratteristica per il maestro.]

[Da questa mezza dozzina di lavori, in parte iscritti con il nome, in parte attribuiti al maestro, credo ora di poter mettere in risalto i seguenti segni caratteristici tipici per *Domenico Campagnola*, per mezzo dei quali sarà possibile perfino ai giovani studiosi della storia dell'arte distinguere senza fatica le opere di questo artista veneziano, finora quasi del tutto sconosciuto, sia da quelle del Giorgione sia da quelle del suo contemporaneo e collega Tiziano.]

[Tali segni distintivi sono i seguenti:]

[a] Le piccole pieghe stropicciate come in Giorgione e nel Tiziano giorgionesco;]

[b] la massa dei capelli illuminata da macchie di luce marcate;]

[c] il naso rettilineo delle donne;]

[d] le mani troppo grandi;]

[e] il caratteristico groviglio di nubi;]

[f] la frappa più meticolosamente lavorata rispetto ai disegni di Tiziano;]

[g] I tratti a penna fitti, a differenza di Tiziano il cui tratto largo è sempre molto più libero e pieno di slancio.]

[Ora che ho indicato questi segni caratteristici *visibili* a ogni occhio, nei quali perfino il laico è in grado di riconoscere i disegni del Campagnola, mi sia ancora concesso di citare qui un numero di fogli che secondo la mia ferma convinzione appartengono al nostro maestro, ma che sono presentati al pubblico in parte come opere di *Giorgione*, in parte come opere di *Tiziano*, sì, talora perfino come lavori di *Raffaello*.]

[All'Urbinate è attribuito nell'Albertina un disegno a penna del Campagnola con un paesaggio montuoso al cui centro si erge un gruppo di case. Braun l'ha riprodotto al n. 197.^a(903) Oltre a questo disegno a penna, anche la piccola xilografia "Ercole in lotta con il leone" reca l'iscrizione apocrifia: RAPHA. VR. IOS. NIC. VICEN., mentre il disegno è evidentemente di Domenico Campagnola. (*)](904)

[Sono convinto che, come già notato, i disegni a penna che nella collezione degli Uffizi sono attribuiti al Giorgione appartengano quasi senza eccezione al nostro Domenico. Molti fra questi sono già stati da me descritti a pagina 293.(905) Anche nel castello di Chatsworth tre disegni del Campagnola sono assegnati al Giorgione, come ebbi già occasione di osservare a pagina 293.]

[La famosa collezione di Mr. John Malcolm a Londra possiede, se non mi sbaglio troppo, circa 13 fogli di Domenico Campagnola, dei quali nel catalogo Robinson di quella collezione non meno di *nove* vengono attribuiti a Tiziano.^b Tra questi al numero 369 si trova il famoso disegno a penna sul quale è raffigurato un concerto campestre, il cui foglio, per aumentare la confusione, fu riprodotto da Braun sotto il nome del *Giorgione* (Braun, *Beaux-arts*, 191).(907) Gli altri quattro disegni della collezione Malcolm recano correttamente il nome di Domenico Campagnola (388, 389, 390 e 391 del catalogo di Robinson).](908, a-d)

[Tuttavia, come abbiamo appena visto, la parte più cospicua dei disegni a penna del nostro maestro è attribuita al suo modello Tiziano.]

[Oltre ai nove fogli della collezione Malcolm sopra citati, nella collezione di Chatsworth *sei* disegni del Campagnola portano il nome di Tiziano; Braun ne ha

^a Si veda: Passavant, *Raphael d'Urbino*, II, 445, n. 239.

^b I numeri 369, 370, 371, 373, 374, 381, 383, 384 e 385. (*) (906, a-i)

riprodotti due ai numeri 185 (909) e 199.](910) Anche nella Galleria del Louvre i disegni a penna con il “Rapimento di Europa” (Braun 428)(911) e con il “Giudizio di Paride” (Braun 432),(912) [come pure un terzo foglio (Braun 437)](913) non sono autografi di Tiziano, del quale recano il nome, bensì del Campagnola.

[Nella raffinata collezione di disegni del famoso pittore Bonnat sotto il nome di Tiziano si trovano pure due disegni a penna del Campagnola, dei quali assai eccellente è quello con il satiro che si arrampica su un albero.(914) Così pure, al British Museum un disegno del nostro Domenico Campagnola viene attribuito al Cadorino, vol. 34 iscritto: F. f. I., n. 65 e provvisto del nome Tiziano (Braun 138).(915) Ugualmente, all’Albertina di Vienna più fogli del Campagnola recano erroneamente il nome Tiziano, come per esempio quelli che Braun ha riprodotto ai n. 283, 284 e 285.](916, a-c)

[Potrei elencare ancora un’altra dozzina di simili scambi; con i fogli appena indicati credo tuttavia di aver già offerto ai giovani studiosi materiale sufficiente per imparare a distinguere il nostro Domenico Campagnola da Tiziano. A tal proposito vorrei infine introdurre a paragone altri disegni autentici del Cadorino, poiché nulla aguzza più il nostro occhio che simili confronti.]

[Non saprei elencarne più di una dozzina di disegni di Tiziano, tanto di rado mi sono imbattuto in lui sia nelle collezioni pubbliche sia in quelle private. Tra queste la più ricca è certamente quella di Mr. John Malcolm; essa ne possiede cinque, se non mi sbaglio; *un* altro si trova nella collezione di Lille (Braun 41);(917) *un* settimo al Louvre (schizzo per il quadro nella chiesa della Salute a Venezia);(918) *un* ottavo al British Museum, del quale proponiamo qui un’illustrazione;(919) un disegno a sanguigna di Tiziano sotto il nome del Padovanino si trova nella collezione del Christ-Church College;(920) *due* presso Giovanni Morelli a Milano;^a (921, a-b) *uno* nella collezione dell’Accademia di Venezia,(922) un *dodicesimo* a Chatswoth. Su quest’ultimo disegno a penna è raffigurato un paesaggio rupestre con una grotta dalla quale esce strisciando un leone; ai piedi della grotta si inginocchia il San Gerolamo con un grosso libro fra le mani.(923) Anche la collezione dell’Albertina a Vienna

^a Si veda: “*Collezione di 40 disegni scelti dalla Raccolta del Senatore Giovanni Morelli, descritti ed illustrati dal Dott. Gustavo Frizioni*” (Milano, Hoepli, 1886).

possiede un paio di bei fogli del Cadorino,(924) e così pure l'Istituto Städel di Francoforte.](925)

[Oltre ai disegni a penna, anche certe xilografie, che egli stesso realizzò o per le quali consegnò soltanto il disegno, furono battezzate con il nome di Tiziano, e tra le altre per esempio il foglio con Sansone e Dalila (926) e quello più grande con il paesaggio selvatico, nel quale sulla destra il San Gerolamo si inginocchia di fronte a un crocifisso; vicino a lui due leoni e una leonessa;(927) una composizione davvero splendida, che non sarebbe indegna di un Rubens.]

[Gli storici dell'arte non concordano né sulla data di nascita né su quella di morte del Campagnola; i più lo fanno nascere intorno al 1484.]

[E con ciò sia messa fine a questo excursus fin troppo lungo su Domenico Campagnola!]

[Anche] in questa [seconda] panoramica dei disegni dei maestri italiani nel Gabinetto delle stampe e delle incisioni di Dresda avrò certamente commesso degli errori, ciò che non voglio affatto mettere in dubbio, giacché soltanto la buona volontà non basta per un simile compito; [sono tuttavia convinto che almeno tre quarti delle mie attribuzioni] reggeranno la prova del tempo. E se con questi miei audaci tentativi fossi però riuscito a indurre anche soltanto un paio dei miei amici avidi di sapere all'interessante, sebbene interminabile studio dei disegni dei maestri antichi, allora riterrei questa attività di scrittore, a me così avversa, riccamente ricompensata.

APPENDICE

Avvertenze:

Le fonti segnalate nella bibliografia che segue ciascuna breve scheda critica relativa alle opere esaminate appartengono alla letteratura critica degli anni recenti, oppure, nei casi dei dipinti più famosi, si limitano a rimandare a quei testi che contengono già una descrizione dettagliata sia della letteratura sia delle vicende storico-artistiche legate all'opera. Là dove non è stato possibile consultare né saggi monografici o articoli dedicati all'artista e/o all'opera in questione, né cataloghi aggiornati della collezione nella quale essa si conserva, la bibliografia si contenta di segnalare quei testi che di volta in volta hanno reso possibile l'identificazione del dipinto o del disegno descritto da Morelli.

I rimandi fra parentesi tonde nel corpo del testo si riferiscono invece alla bibliografia generale riportata alla fine di questo lavoro.

(1) Julius Hübner (1806-1882), pittore di genere storico e professore all'Accademia di Dresda, fu direttore della *Gemäldegalerie* fra il 1871 e il 1888, anno della sua morte. Risale tuttavia già al 1856 la prima edizione del suo catalogo della collezione, compilato in occasione dell'inaugurazione del nuovo spazio espositivo progettato da Gottfried Semper. Il catalogo, dato alle stampe in ben quattro edizioni consecutive, più una quinta postuma, ordina le opere in base alla scuola artistica di appartenenza, preoccupandosi inoltre di mettere in risalto l'aspetto storico della collezione grazie a un'introduzione approfondita che ne ripercorre la formazione. Dopo una prima accoglienza entusiasta, l'opera di Hübner fu aspramente criticata dalla nascente storiografia artistica moderna, tanto che Karl Woermann (1844-1933), il suo successore alla direzione della *Gemäldegalerie* fino al 1910, ne mise perfino in dubbio la scientificità. Del resto, Woermann fu il primo storico dell'arte alla guida della pinacoteca sassone, secondo una tendenza alla specializzazione critica destinata ben presto a divenire norma nelle realtà museali di tutta Europa. Il suo catalogo, che pure godette di una nutrita serie di riedizioni fino al 1909, propose anche una nuova numerazione delle opere, destinata a rimanere in uso fino a oggi. Sono proprio le discordanze fra la numerazione adottata nel catalogo Hübner – spesso incongruente perfino tra un'edizione e l'altra – e quella introdotta da Woermann, a rappresentare una delle difficoltà maggiori nella lettura del testo di Lermolieff. Nelle varie edizioni del suo *Kritischer Versuch* consultate per la stesura di questo lavoro, ovvero quella del 1880, 1886 e 1891, Morelli fa riferimento rispettivamente alla numerazione del catalogo Hübner del 1876, del 1880 e a quella introdotta da Woermann a partire dal 1887, spesso perfino dimenticandosi di aggiornare il proprio testo e dando così occasione a equivoci difficili da sciogliere.

Per un'analisi approfondita del lavoro di catalogazione svolto da Hübner e per la successiva ricezione dello stesso si veda E. Hipp, *Julius Hübners Katalog der Gemäldegalerie im Semperbau von 1856*, in "Dresdner Kunstblätter", n. 4 (2005), pp. 229-234.

(2) La seguente tabella consente di valutare le trasformazioni nella disposizione delle opere dei maestri italiani introdotte dalla direzione di Karl Woermann. Le colonne riassumono la collocazione dei dipinti così come si presentava nei cataloghi di Hübner e Woermann, rispettivamente nel 1867 e nel 1887. L'elogio che qui Morelli rivolge alle scelte espositive compiute dalla nuova Direzione della Galleria trova giustificazione nella maggior coerenza che sembra dominare la distribuzione dei dipinti, organizzati seguendo un parametro sia cronologico sia di scuola, e depurati di quei titoli che si erano rivelati, anche grazie ai suggerimenti morelliani, di attribuzione incerta o mendace.

Sale con opere della scuola italiana	Hübner, 1867	Woermann, 1887
Piano terra (sale dalla 39 alla 46)	Canaletto	Nessun italiano
Secondo piano (sale dalla 22 alla 38)	Nelle sale dalla 32 alla 38: prevalentemente opere di maestri italiani tardi.	22: (tedeschi, francesi), italiani, XVIII e XIX sec (sala Graff); 23-31: maestri del XIX sec.; 32: scuola italiana, XIV – XVI sec.; 33: scuola italiana, XVII – XVIII sec. (sala Crespi); 34: scuola italiana, XVII – XVIII sec.; 35: scuola italiana, XVI – XVIII sec.; 36: scuola italiana, XVII – XVIII sec.; 37: scuola italiana, XVIII sec. (prima sala Canaletto); 38: scuola italiana, XVIII sec. (seconda sala Canaletto)
Primo piano (sale A – H e 1-6)	A: Raffaello, Madonna Sistina; B: scuola romana; C: copia della <i>Belle Jardinière</i> , Raffaello D: scuola ferrarese e lombarda; E: scuola veneziana; F: scuola bolognese; G: arazzi raffaelleschi (e olandesi); H scuola genovese, napoletana, spagnola; 1: scuola italiana antica; Giotto, Starnina, Borgognone, Francia, Botticelli Ercole Grandi, Franciabigio, Ubertini; 2: <i>Maddalena</i> del Correggio, Cima, Vincenzo di San Gimignano; 3: Leonardo, Giorgione, Bembi, Tintoretto, Bassano, Varotari; 4: Guido, Albano, Guercino, Morales; 5: <i>Tributo</i> di Tiziano, Palma, P. Veronese; 6: Carracci, Spata, C. Cignani	A: Raffaello, Madonna Sistina; B: scuola italiana, XVI – XVII sec.; C: scuola italiana, XVI – XVIII sec.; D: scuola italiana, XVI – XVII sec. (sala Correggio); E: scuola italiana, XVI – XVII sec. (sala dei veneziani); F: scuola italiana, XVII sec. (sala Carracci); G: arazzi raffaelleschi (e olandesi); H: scuola spagnola e italiana, XVII sec. (sala Murillo); 1: scuola italiana, XV sec.; 2: scuola italiana, XV – XVI sec., (sala del <i>Tributo</i>); 3: scuola italiana, XVI – XVII sec.; 4: scuola italiana, XVII sec. (sala Guido Reni); 5: scuola italiana, XVI – XVII sec.;

(3) Morelli non pecca affatto di egocentrismo nel sostenere la propria responsabilità per la maggior parte delle nuove attribuzioni accolte nel catalogo di Woermann. Del resto, proprio quest'ultimo riconobbe esplicitamente il merito di Lermolieff, citandolo come uno dei punti di

riferimento fondamentali per il suo lavoro di revisione (cfr. Woermann 1887, p. XI), ma anche riportandone di volta in volta il giudizio nei commenti alle singole opere.

(4) Per una definizione della *Experimentalmethode* morelliana si rimanda qui al capitolo introduttivo di questo lavoro: *Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda. Un itinerario frühromantisch nel pensiero di Giovanni Morelli*.

(5) Nell'edizione del 1891 Morelli rivede e corregge numerose delle attribuzioni già presentate al pubblico nel 1880 e, con alcune variazioni, nel 1886. È questo il segnale più manifesto di un metodo attributivo fondato sull'esperienza e sull'apprendimento progressivo, ma soprattutto della disponibilità dell'autore a riconoscere gli errori commessi.

(6) La collezione della *Gemäldegalerie* è oggi accolta nell'imponente edificio costruito su progetto dell'architetto Gottfried Semper tra il 1847 e il 1855. Annesso allo *Zwinger*, il "serraglio" di Dresda, esso ospitava in origine anche il *Kupferstichkabinett* (Gabinetto delle stampe e delle incisioni) e la *Abgussammlung* (collezione di bronzi) – oggi rispettivamente collocati nel *Residenzschloss* (castello della residenza) e nell'*Albertinum*.

La storia della Galleria ha inizio nel XVI secolo, durante il regno del duca Georg di Sassonia (1500-1539), mecenate e protettore del pittore Lukas Cranach. Le acquisizioni di opere d'arte continuarono durante l'elettorato del principe Moritz (1541-1553), benché a quell'epoca i dipinti avessero ancora un ruolo secondario nella collezione reale, come emerge dal primo inventario della *Kunstammer* di Dresda, fondata nel 1560 dal principe Augusto (1526-1553). Con il regno del principe Federico Augusto I (1670-1733), che dal 1697 fu anche investito del titolo di Augusto II re di Polonia, per la collezione ebbe inizio una nuova e fortunata epoca. Il re, meglio noto come Augusto il Forte, ordinò l'acquisto di un ingente numero di opere d'arte dall'Olanda, dalle Fiandre e soprattutto dall'Italia. Fu tuttavia Augusto III (1696-1763), sostenuto dal suo primo ministro, il conte Heinrich von Brühl (1700-1763), a raccogliere la collezione dei cosiddetti *Alte Meister*, i "maestri antichi", e condurre così la *Gemäldegalerie* di Dresda al suo apogeo. Le acquisizioni continuarono in grande stile fino al 1756, quando l'inizio della Guerra dei Sette Anni fece registrare una battuta d'arresto forzata all'ampliamento della pinacoteca.

Dunque, la collezione della *Gemäldegalerie* si venne costituendo con eccezionale rapidità, in poco più di un cinquantennio: essa rappresenta nella maniera più schietta il gusto di corte dell'epoca, raccogliendo soprattutto opere del Rinascimento e del Barocco italiani, ma anche una splendida selezione di maestri fiamminghi e tedeschi. Il 1745 segna un momento particolarmente felice nella storia della galleria, grazie dall'annessione di cento delle più belle opere provenienti dalla collezione del duca Francesco III di Modena, tra le quali spiccano soprattutto dipinti del Rinascimento italiano, opere di artisti come Correggio, Tiziano, Veronese, Garofalo, Girolamo da Carpi, Dosso e Battista Dossi. Soltanto due anni dopo, il palazzo della residenza non era già più in grado di raccogliere l'elevato numero di dipinti che Augusto III vi aveva accumulato. Con l'acquisto della collezione estense si rese pertanto necessaria la ristrutturazione dell'edificio delle scuderie imperiali nello *Jüdenhof*, che quindi rivestì la funzione di spazio museale fino all'inaugurazione del nuovo museo progettato da Semper.

Per un approfondimento sulla storia della *Gemäldegalerie* si rimanda qui per necessità di sintesi a H. Marx, "*Werke unsterblicher Meister aller Zeiten und Schulen*". *Die Dresdner Gemäldegalerie im Semperbau*, e id, *Bemerkungen und Gedanken zur Geschichte der Dresdner Gemäldegalerie*, in H. Marx (ed.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, 2 voll., Walter König, Köln 2005, I, pp.11-35 e II, pp. 11-54. A proposito dell'acquisizione di cento opere della collezione estense per la galleria di Augusto III a Dresda si veda inoltre G. Weber, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in J. Bentini, a cura di, *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense* (cat. mostra, Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, 3 ottobre-13 dicembre 1998), Federico Motta editore, Milano 1998, pp. 124-137.

(7) J. Hübner, *Verzeichnis der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder*, III. ed., Druck von E. Blochmann & Sohn, Dresden, 1867, pp. 1-84.

(8) La notissima tela di Raffaello (olio su tela, 169,5 x 201 cm, gall. n. 93), dipinta su commissione di Papa Giulio II per la chiesa di San Sisto a Piacenza, fu acquistata nel 1754 da Augusto III di Sassonia per la somma di 20.000 ducati. La sconfinata bibliografia critica dedicata all'opera e la sua fortuna letteraria, soprattutto durante il Romanticismo tedesco, testimoniano del valore simbolico assunto da questo quadro, certamente il più famoso dell'intera pinacoteca di Dresda. Morelli, che in questa edizione del suo libro si limita soltanto a citare l'opera, se ne era già occupato sia nel 1880 sia nel 1886, e precisamente in un capitoletto dedicato ai pittori romani a Dresda (cfr. 1880, pp. 247-251; 1886, pp. 217-221).

Per una sintesi della ricezione dell'opera attraverso più di duecento anni di cultura letteraria e figurativa, da Winckelmann a Puschkin, si veda M. Ladwein, *Raffaels Sixtinische Madonna. Literarische Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten*, Pforte, Dornach 2004.

Bibliografia:

- C. Brink, A. Henning, in collaborazione con C. Schölzel, *Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2005;
- Marx, 2005, I, pp. 179-181; II, n. 1421, p. 419.

(9) Bartholomäus Sarburg, copia da Hans Holbein il giovane, *Madonna del borgomastro Meyer*, tavola, 159 x 103 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 1892.

Sul dibattito attorno al dipinto, il cosiddetto "Holbeinstreit", si rimanda qui alla nota 195.

Bibliografia:

- *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel* (cat. mostra, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 29.02-23.03.2004), Michael Imhof Verlag, Petersberg 2004, cat. 1a, pp. 126-127;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1639, p. 469.

(10) A. Venturi, *La Regia galleria estense in Modena*, Toschi & C. editori, Modena 1882, ristampa anastatica edita da Panini, Modena 1989.

(11) Si tratta delle seguenti famose quattro tele di Antonio Allegri, riconosciute all'unanimità della critica quali opere originali del maestro da Correggio.

(a) *Madonna di San Francesco*, tavola, 299 x 245 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 150.

Bibliografia:

- C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Faber and Faber, London 1976, pp. 201-203, tav. 11-15B;
- Marx, 2005, II, cat. n. 359, p. 167.

(b) *Madonna di San Sebastiano*, tavola centinata, 265 x 161 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 151.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 203-204, tav. 100-103;
- Marx, 2005, II, cat. n. 360, p. 167.

(c) *La notte*, tavola, 256,5 x 188 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 152.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 204-206, tav. 107-109;

- B. Kloppenburg, G. J. M. Weber, *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte* (cat. mostra, Dresda, Semperbau, 12.12.2000-25.02.2001), Emsdetten, Dresden 2000, cat. 1, pp. 61-62;
- Marx, 2005, II, cat. n. 361, p. 167.

(d) *Madonna di San Giorgio*, tavola, 285 x 190 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 153.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 206-207, tav. 163-166;
- Marx, 2005, II, cat. n. 362, p. 167.

(12) Nonostante la polemica valutazione di Morelli nei confronti dell'approccio metodologico dei due illustri storici dell'arte, il giudizio di Crowe e Cavalcaselle rimase un punto di riferimento imprescindibile anche per i testi di Lermolieff – un canone, appunto, rispetto al quale Morelli propose di frequente nuove e rivoluzionarie attribuzioni, a sostegno della validità della sua *Experimentalmethode*. Sulla questione dei burrascosi rapporti tra Morelli e Cavalcaselle, rotti definitivamente in seguito al loro famoso viaggio attraverso le Marche e l'Umbria (1861), si registra qui a titolo esemplare il polemicissimo intervento di Roberto Longhi, il quale parteggiando per Cavalcaselle ne riteneva certa la superiorità intellettuale su Morelli: “Gli errori del Morelli discendevano da motivazioni anche deteriori: una metodica presuntuosa ed esteticamente inservibile; un incontenibile impulso di polemica e di contraddittorio, soprattutto nei riguardi del Cavalcaselle; e poi il farsi schiavo di tutti i campanilismi, nel crear quei suoi idolacci provinciali milanesi e bergamaschi...Buona fortuna per il Morelli furono le precipitose sortite del suo gusto dal fortilizio empirico del vantato metodo; ed è naturale che i risultati allora ottenuti di tanto più brillassero e facessero spicco, in paragone di quelli, pure infiniti, che il Cavalcaselle raggiungeva quasi a contraggenio, per via di una sobria, instancabile esperienza.” (R. Longhi, *Cartella tizianesca*, in “Vita artistica”, 1927, pp. 216-226, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II, tomo I, *Saggi e ricerche 1925-1928*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 233-244, pp. 234-235). A favore dell'aspro giudizio di Longhi parla del resto il caso clamoroso dell'errore di Morelli con il *San Sebastiano* di Antonello da Messina nella *Gemäldegalerie* di Dresda (vedi note 320, 368), a proposito del quale Longhi scrive: “Una delle più grandi ‘riscoperte’ sul corpo dell’arte italiana, compiuta da Gio. Battista Cavalcaselle nel 1872 veniva subito contraddetta, anzi svalutata insieme con l’opera, da Giovanni Morelli. Nulla di grave fin qui, se non fosse che sette anni dopo, fingendo di esprimersi per bocca del suo rozzo sosia tartaro (Ivan Lermolieff), il Morelli parlava pacificamente del dipinto come di un ‘capolavoro’ di Antonello, tacendo della propria precedente opinione; mentre era il punto di farne onorevole ammenda dell’errore recente ed inchinarsi ad un avversario che di tanto gli sovrastava.” (R. Longhi, *Frammento siciliano*, in “Paragone”, 47 (1953), pp. 3-44, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VIII, tomo I, Sansoni, Firenze 1967, pp. 143-177, p. 169).

Sulla figura di Cavalcaselle si vedano, più in generale, anche i seguenti testi:

- L. Moretti, G.B. Cavalcaselle. *Disegni da antichi maestri* (catalogo della mostra), Vicenza 1973;
- Cavalcaselle, Giovanni Battista in “D.B.I.”, 22, Roma 1979, pp. 640-44;
- F. Bologna, *I metodi di studio dell’arte italiana e il problema metodologico oggi*, in “Storia dell’arte italiana”, Einaudi, I, Torino 1979, pp. 236-238;
- D. Levi, *L’officina di Crowe e Cavalcaselle*, in “Prospettiva”, 26 luglio 1981, pp. 74-87.
- D. Levi, *Cavalcaselle*, Torino 1988;
- A.C. Tommasi, a cura di, *Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore* (atti del convegno), Venezia 1998;
- G.C. Sciolla e F. Varallo, a cura di, *L’ “Archivio Storico dell’Arte” e le origini della ‘Kunstwissenschaft’ in Italia*, Dams, Sezione Arte 1, Torino 1999, pp. 190-194 (schede biobibliografiche);

Si segnala qui inoltre l'interessante lavoro della dott.ssa Susanne Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument - Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550* (tesi di dottorato, 2006), München 2008 dedicato al disegno come mezzo ausiliario nel processo attributivo, e in particolare il capitolo incentrato sul raffronto metodologico fra Morelli e Cavalcaselle.

(13) L.N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella*, Taddei, Ferrara 1864, pp. 562, 52.

(14) Maestro Giorgio (attivo a Venezia intorno alla metà del XV secolo), *San Marco*, tempera su tavola, 60 x 51 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, sala V (inv. Nap. 772; inv. Gen. 459; reg. cron. 190).

In alto l'iscrizione, rifatta all'inizio dell'Ottocento insieme alla doratura del fondo: "MCCC.LIIII:georgius. pinxit." e "S. MARCUS. EVA".

Il dipinto, originariamente nella Sala del Magistrato di Petizione in Palazzo Ducale a Venezia, pervenne a Brera nel 1811 sotto il nome di Giorgio Greco. Nei successivi cataloghi della pinacoteca esso fu registrato come opera di ignoto o della scuola padovana del XV secolo. L'identità dell'artista rimane tutt'oggi alquanto incerta, e la critica vi ha di volta in volta riconosciuto Giorgio da Bagnolo, Giorgio Veneziano o, come qui ricorda Morelli, Giorgio da Costantinopoli, attivo alla corte estense di Ferrara intorno alla metà del XV secolo.

Bibliografia:

- A.A.V.V., *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Electa, Milano 1990, cat. n. 92 (a cura di M. Lucco), pp. 174-175.

(15) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, Tip. Vincenti, Modena 1886.

(16) Giovanni Francesco Caroto, *Madonna cucitrice*, tavola, 48 x 39 cm, Modena, Galleria Estense, inv. n. 492.

Firmato e datato: "FRANCISCUS/ CHAROTUS/ MCCCCCI

Il parere morelliano che si tratti di un'opera mediocre del maestro è stato ribadito in tempi più recenti anche da Fiocco (1913, p. 129) e Pallucchini (1945, p. 165).

Bibliografia:

- M. T. Franco Fiorio, *Giovan Francesco Caroto*, Editrice "Vita Veronese", Verona 1971, cat. n. 19, pp. 85-86, fig. 1.

(17) Giovanni Francesco Caroto, *Madonna con il Bambino*, tavola, 60,3 x 46,6 cm, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 857.

Firmato "F/CHAROTVS"

Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 189) furono i primi a sostenere che l'opera fosse un lavoro giovanile del maestro, eseguita prima del 1508. Tale opinione – qui accolta anche da Morelli, il quale accosta la tavola di Francoforte alla *Madonna cucitrice* di Modena – non è più stata seriamente messa in discussione dalla critica successiva ed è accolta ancora oggi nel catalogo del museo tedesco (Sander). Soltanto Del Bravo (1964, p. 11) ha rifiutato l'ipotesi di una datazione anticipata, riconoscendo nell'influsso del bergamasco Andrea Previtali la prova che l'opera sarebbe stata eseguita intorno al 1523-24, ovvero subito dopo il soggiorno di Caroto a Casale Monferrato, probabilmente durante una sosta a Bergamo sulla via di ritorno per Verona. Della stessa opinione è anche Franco Fiorio, che registra inoltre l'influenza di Lorenzo Lotto.

Bibliografia:

- Franco Fiorio, 1971, cat. n. 14, pp. 83-84, fig. 29;

- J. Sander, *Giovanni Francesco Caroto*, in id, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2004, pp. 268-276, tav. 28, fig. 261.

(18) Zenone Veronese, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e cherubini*, olio su tela incollata su tavola di pioppo, 71 x 48 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. R.F. 183.

L'attribuzione di quest'opera ha subito notevoli oscillazioni nel corso dei decenni: mentre Morelli la assegnava al Carotto (1891, p. 165) – seguito da Hautecoeur (1926, p. 45), Berenson (1907, p. 189), Brenzoni e Bernardini (1902, p. 50) –, nel suo catalogo del museo parigino Both de Tauzia registrava il dipinto come lavoro di Girolamo dai Libri (1882, cat. n. 198, p. 127), un giudizio mantenuto in seguito anche da Lafenestre-Richtenberger, Ricci e Benezit. Benché Venturi (1928, IX/III, p. 888) abbia più tardi riproposto il nome del Carotto, l'attribuzione a Zenone Veronese proposta da Zeri (1949, pp. 26-30) verso la fine degli anni Quaranta è stata comunemente accolta dalla critica successiva, fino a oggi.

Bibliografia:

- Franco Fiorio, 1971, cat. n. 21, pp. 121;
- M. Amatore, I. Marelli, L. Ventura, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Mantova Brescia e Cremona, EBS- Editoriale Bortolazzi Stei, Verona 1994, cat. 36, pp. 137-139, fig. 32.

(19) Francesco Bonsignori, *Madonna con il bambino*, tavola, 65 x 52 cm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. n. 148.

Inscritto: "Franciscus Bonsignorius V(er)onensis pinxit 1483".

La paternità del dipinto, confermata dalla firma autografa, è stata riconosciuta dall'unanimità della critica. L'opera, proveniente da Casa Marioni a Verona, fu nella collezione Bernasconi prima di entrare nel museo veronese (1861).

Bibliografia:

- U.B. Schmitt, *Francesco Bonsignori*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", vol. XII (1961), pp. 73-152, cat. 13, p. 119;
- S. Marinelli, *Verona*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 622-653, pp. 639-640;
- F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, TEA, Milano 1990, pp. 13-15;
- Zamperini, *Miti familiari: commissioni veronesi per il giovane Francesco Bonsignori*, in "Verona illustrata", n. 16 (2003), pp. 17-41, pp. 17-18, *passim*, tav. 15.

(20) Francesco Bonsignori, *Madonna con il bambino in trono e i santi Giorgio e Girolamo*, tavola, 200 x 163 cm, Verona, chiesa di San Bernardino, cappella dei Banda.

Inscritto: "S. Maria Mater Divinae Gratiae/ora pro nobis"; "Franciscus Bonsignorius Ver. P. MCCCCLXXXVIII."

L'attribuzione del dipinto, commissionato su volontà testamentaria di Giovanni Banda – il quale fece erigere la cappella nel 1486 – è confermata dalla presenza della firma autografa dell'artista.

Bibliografia:

- Schmitt, 1961, cat. n. 16, pp. 121-122;
- Marinelli, 1990, II, p. 639;
- Zamperini, 2003, p. 31, *passim*, tav. 17.

(21) Francesco Bonsignori, *Madonna in trono fra i Santi Antonio Abate e Maddalena*, tavola, 160 x 180 cm, Verona, chiesa di San Paolo in Campo di Marzo.

Nonostante il riferimento vasariano al dipinto (1568, ed. Milanesi, V, p. 305), in passato l'opera fu ingiustamente attribuita a Bartolomeo Montagna da Schmitt (1961, cat. n. 33, 93, pp. 126, 137). Il resto della critica si è espresso unanimemente per l'attribuzione al Bonsignori fin dalla metà del XIX secolo.

Bibliografia:

- Marinelli, 1990, II, p. 640, fig. 781.

(22) Ambito mantegnesco, *Ritratto di Federico Gonzaga*, olio su tavola, 62,7 x 48 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 706, legato Guglielmo Lochis (1866).

Il ritratto è caratterizzato da una complessa vicenda attributiva; nella collezione del conte Lochis esso era assegnato ad Andrea Mantegna sulla base della misteriosa sigla "AM" che figura sul medaglione indossato dal personaggio effigiato; tale attribuzione fu inizialmente accolta anche nel catalogo dell'Accademia Carrara (1881), per poi esservi sostituita con quella ad Andrea Andreoni detto il Mantovano (1930). Heinemann riferì il dipinto a Bartolomeo Veneto, ritenendolo una copia eseguita da un modello mantegnesco, una proposta che era già stata avanzata anche da Berenson (1895, p. 90), il quale più tardi la sostituì però con un'attribuzione a Giovanni Bellini (1932, p. 69). Assegnando il ritratto a Francesco Bonsignori, Morelli conferma qui invece l'attribuzione già proposta da Frizzoni (1891 ii, p. 165), un parere che in seguito avrebbe trovato larga eco fra la critica, tanto da sopravvivere fino in tempi recentissimi (cfr. Rossi, 1988, cat. n. 706, tav. VIII, p. 77, che accoglie con riserva l'attribuzione al Bonsignori sulla scorta di un'analisi comparativa con un ritratto firmato conservato alla National Gallery di Londra: *Ritratto di Senatore veneziano* [?], inv. n. NG736). Knapp (1910, p. 180, tav. 165) fu invece il primo a suggerire il nome del Giambellino – pur accostandolo a quello del Carpaccio, mentre Longhi pensava piuttosto a Gentile Bellini (1946, ed. 1978, pp. 9, 49). Anche Schmitt (1961, p. 130) ha sostenuto l'attribuzione del ritratto a Bellini, osservando come la foggia degli abiti consenta di datarlo agli anni Settanta del Quattrocento, una cronologia che escluderebbe dunque a priori l'intervento del Bonsignori. Più recentemente, Pagnotta (1997, pp. 277-278) ha preferito vedere nella tavola il lavoro di un artista della scuola mantegnesca attivo nella regione padana durante la seconda metà del XV secolo, mentre Tempestini (2000) non l'ha neppure inserita nel suo catalogo ragionato dedicato al Bellini.

Il personaggio raffigurato, che Morelli in accordo con il catalogo della collezione Lochis dice ancora essere Vespasiano Gonzaga, è stato riconosciuto in Giovan Francesco Gonzaga (1445-1496) sulla scorta di un confronto con l'immagine ritratta sul disegno coevo conservato agli Uffizi di Firenze (inv. n. 1702 F, vedi nota successiva).

Bibliografia:

- Schmitt, 1961, cat. n. 62, p. 130;
- F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Neri Pozza Editore, Venezia 1962, I, cat. n. V 212, p. 249, II, fig. 410;
- Pagnotta, 1997, cat. A 3, pp. 277-278, fig. 97;
- Tempestini, *Giovanni Bellini*, Electa, Milano 2000;
- F. Trevisani, 2006, cat. n. I.4 (a cura di G. Marti), pp. 132-133.

(23) Francesco Bonsignori, *Testa maschile volta di tre quarti*, matita nera, acquerello grigio, gessetto bianco, carta bianca filigranata molto scurita, 31,2 x 23,3 cm, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. n. 1702 F.

Nel catalogo manoscritto redatto da Ferri (1879-1881), il disegno era descritto come "Ritratto di Francesco Gonzaga, signore di Bozzolo...Studio pel dipinto esistente nella pinacoteca comunale di Bergamo" (cfr. Petrioli Tofani). Sulla base di un disegno della collezione Ambraser (inv. n. B 47), Schmitt ha tuttavia identificato il personaggio raffigurato con Federico Gonzaga, rilevando un'incongruenza stilistica rispetto al termine *ante quem* del 1484, data della morte di Federico. Lo studioso ha dunque confermato l'attribuzione al Bonsignori, supponendo che si tratti di una copia eseguita a partire da un'invenzione originale del Mantegna.

Bibliografia:

- Schmitt, 1961, cat. n. 22, pp. 122-123;

- Petrioli Tofani, a cura di, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 2*, Leo S. Olschki, Firenze 2004, inv. n.1702 F, p. 318.

(24) Andrea Mantegna, attribuito a, *Ritratto di un soldato*, già Roma, galleria Sciarra-Colonna. Attuale ubicazione sconosciuta.

Bibliografia:

- P. Kristeller, *Andera Mantegna*, Cosmos, Berlin-Leipzig 1902, p. 479.

Sia nei due volumi dedicati alle pinacoteche tedesche (Monaco-Dresda e Berlino), sia in quello relativo alle gallerie romane (Borghese e Doria), Morelli cita molto spesso la collezione Sciarra-Colonna, a quel tempo raccolta nelle sale di Palazzo Sciarra, in via del Corso a Roma. Tra il 1891 e il 1892, a causa di gravi difficoltà economiche, Maffeo Barberini Colonna fu costretto a vendere all'estero una cospicua parte della collezione. Il principe, avendo violato il vincolo di fidejussione che gravava sulla maggior parte delle opere, fu così arrestato e pesantemente multato; nonostante le aspre critiche mosse dal periodico romano "Il Cracas" (*Le sentenze nella causa Sciarra*, I, 1894, p. 245, cfr. [J. Anderson, a cura di], G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Adelphi, Milano 1991, pp. 467-468, nota 4), le opere di maggior rilievo finirono sui mercati esteri o furono vendute all'incanto dalle Gallerie Sangiorgio di Roma nel marzo del 1899. Jaynie Anderson (*ibidem*) ha osservato come Morelli, esagerando nei suoi testi l'importanza della collezione principesca, avesse in questo modo cercato di salvaguardarne l'integrità ed evitare così l'ennesima dispersione di una galleria di rilievo nazionale.

Per un approfondimento sulle vicende legate alla raccolta Sciarra-Colonna si veda: A. Fineschi, *Lo scandalo Sciarra: libero mercato o pubblico interesse? La vendita della celebre collezione romana. Un fatto di cronaca del XIX secolo ancora attuale*, in "Gazzetta antiquaria", n.s. 25/26 (1995), pp. 42-53.

(25) Nella chiesa di Santa Anastasia a Verona si conservano le seguenti opere del Giolfino:

- *Discesa dello Spirito Santo*, tavola, altare Miniscalchi;
- *Redentore fra S. Erasmo e S. Giorgio*, tavola, altare Faella.

Per una ricostruzione della vita e dell'opera del Giolfino e per alcune precisazioni attributive si veda:

- M. Repetto Contaldo, *Profilo di Nicola Giolfino*, in "Arte veneta", 1963, pp. 50-63;
- M. Repetto Contaldo, *Novità e precisazioni su Nicola Giolfino*, in "Arte veneta", XXX (1976), pp. 73-80.

(26) Fatta eccezione per quelle opere entrate a far parte della collezione del Museo di Castelvecchio soltanto dopo il 1891, è possibile supporre che Morelli si stesse riferendo ai seguenti dipinti del maestro:

- *Madonna dei gelsomini*, olio su tavola, 70 x 75 cm, inv. n. 240;
- *Achille riconosciuto da Ulisse*, tavola, 80 x 142 cm, inv. n. 189 (già del conte Giusti);
- *Trionfo*, tavole, 68 x 141 e 68 x 250 cm, inv. nn. 751-752 (già Galleria Antonio Pompei);
- *La Madonna con il Bambino in gloria, i Santi Matteo e Girolamo e il committente (Madonna de' Calinari)*, olio su tela, 250 x 152 cm, inv. n. 1318-1B249, già chiesa di San Matteo Concozzine, giuta al Museo nel 1812 in seguito alle Soppressioni napoleoniche del 1806).

Bibliografia:

- G. Trecca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1912, *passim*;
- Aldrighetti, *Führer durch die Kunstsammlungen der Gemeinde von Verona. Das Museum des Castelvecchio*, Neri Pozza, Venezia 1960, *passim*;

- P. Marini, G. Peretti, *Cento opere per un grande Castelveccchio*, Marsilio, Venezia 1998, cat. n. 17 (Madonna de' Caliari), p. 39.

(27) Botticelli, bottega di, *Allegoria dell'ebbrezza*, tempera su tela, 192 x 105 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. n. PE 16.

La tempera, che nel 1840 si trovava nella collezione del mercante d'arte romano Baldeschi con un'attribuzione al Mantegna, giunse a Parigi nel 1847, dove fu dapprima acquistata da Reiset, per passare in seguito nella raccolta del duca d'Aumale (1879). L'attribuzione a Botticelli, proposta fin dal 1847, fu confermata da Crowe e Cavalcaselle (1864-1866) e inizialmente accolta anche da Morelli, che nel suo primo articolo così scriveva: “Né il conservatore del Louvre, signor Reiset, né i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 429), né il defunto O. Mündler, né nessun altro che abbia mosso anche solo qualche passo oltre il confine del dilettantismo, ha potuto e può nutrire il benché minimo dubbio sull'autenticità di questa figura botticelliana: ancor oggi è per me incomprendibile come uno scrittore d'arte così sicuro del fatto suo quale è il signor marchese Selvatico Estense abbia potuto scambiare Botticelli con un pittore tanto diverso da lui come Mantegna.” (1874, pp. 73-74). Tuttavia, già nell'edizione dedicata alle gallerie Borghese e Pamphili (1890, p. 112; ed. 1991, p. 98), Morelli rettificò il proprio giudizio, adesso ritenendo la tavola un lavoro della bottega del Botticelli – un parere condiviso in maniera pressoché unanime dalla critica successiva fino a oggi. Lermolieff accostava quindi la tavola di Chantilly a un disegno di analogo soggetto conservato al British Museum (Botticelli, inv. n. 1895,0915.447), ritenendola una derivazione dallo stesso, un parere diffuso tra la storiografia artistica (cfr. Ulmann, 1893, p. 88, 152). Tuttavia, Popham e Pouncey hanno messo in dubbio la validità di un simile collegamento, individuando altrove – ovvero nella donna che porta un fagotto nell'affresco con la *Tentazione di Cristo* alla Sistina – il modello per la tavola della collezione d'Aumale, un giudizio confermato anche da Lightbown.

Bibliografia:

- A.E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 voll., Trustees of the British Museum, London 1950, I, sotto il cat. n. 24, p. 16;
- R. Lightbown, *Sandro Botticelli, Complete Catalogue*, 2 voll., Paul Elek, London 1978, II, cat. C8, pp. 119-120;
- [Anderson], Morelli 1991, pp. 393-394, nota 36;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717742&partid=1&searchText=Botticelli&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1

(28)

a) Francesco del Cossa, *Annunciazione*, tempera su tavola di pioppo, 139 x 113,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 43.

b) Francesco del Cossa, *Adorazione dei pastori*, tempera su tavola di pioppo, 26,4 x 115 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 44.

Tavola e predella costituiscono insieme la cosiddetta *Pala dell'Osservanza*, dal nome del Santuario bolognese nel quale, secondo la testimonianza del pittore Luigi Crespi, il dipinto si sarebbe conservato prima di giungere a Dresda, nel 1750.

La tavola fu anticamente attribuita al Mantegna sulla scorta di un cartellino falso cancellato nel 1840; Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 237) furono i primi a riconoscerne la mano di un maestro ferrarese, lo stesso che aveva dipinto il *San Vincenzo Ferrer* della National Gallery di Londra (inv. n. NG597, vedi nota 56), il *San Pietro* e il *San Giovanni Battista* di Brera (inv. nn. 449, 449 bis, vedi nota 57 a-b). Il giudizio di Morelli, che paragonando questa splendida tavola alla *Pala dei Mercanti* (vedi nota 42) ebbe il merito di riconsegnarla al Cossa, è rimasto fino a oggi indiscusso.

Per quanto riguarda la predella, che Berenson ritenne essere una semplice opera di bottega (1968, p. 94), essa presenta ancora oggi la firma apocrifia “Antonius Florentinus MCCCCXXXIII”, sulla scorta della quale fu attribuita ad Antonio del Pollaiuolo (Hübner, 1862, cat. n. 19, p. 104); va inoltre ricordato che nel primo catalogo redatto da Hübner (1856, cat. n. 10, p. 82,) si era perfino ipotizzata un’attribuzione al Pesellino.

Bibliografia:

- Bacchi, *Francesco del Cossa*, Edizioni dei Soncino, Cremona 1991, cat. n. 4, pp. 46-49;
- V. Sgarbi, *Francesco del Cossa*, Rizzoli-Skira, Milano 2003, cat. n. 6 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), pp. 224-225;
- Marx, 2005, II, cat. n. 365 e 366, p. 168;

(29) Andrea Mantegna, *San Marco evangelista*, tempera a caseina (?) su tela, 82 x 63,7 cm, Francoforte Sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 1046.

Inscritto nel cartiglio al centro del parapetto: “INCLITA MAGNANIMI VE ... EVANGELISTA. PAX TIBI ... ANDREAE MANTEGNAE ... O ... LABOR”.

Il dipinto fu acquistato dal museo di Francoforte come opera autentica del Mantegna in occasione dell'asta della collezione del marchese di Salamanca (Parigi, 1867). Morelli, che riteneva apocrifia l'iscrizione dell'opera, fu il primo a introdurre la tela nel dibattito storico-artistico, assegnandola in un primo momento a Marco Zoppo (comunicazione orale al museo, cfr. Sander, 2004, nota 5, p. 32) e preferendo in seguito un'attribuzione a Francesco del Cossa (1880, p. 130; 1886, p. 108; 1891, pp. 165, 176, 231). L'incertezza sull'autenticità della firma, condivisa da molti storici dell'arte fino in tempi recenti, ha generato una serie di proposte attributive piuttosto discordanti, che hanno visto chiamare in causa nomi di artisti come Gentile Bellini (Berenson, 1894, p. 89) e Francesco Bonsignori (Weizsäcker, 1900, pp. 40-41). Fu soltanto a partire dagli studi di Suida (1946, pp. 57-58) e Ragghianti (1962, p. 28, nota 2) che il dipinto di Francoforte si vide restituire la propria posizione d'onore all'interno del *corpus* del giovane Padovano, un giudizio confermato all'unanimità dalla storiografia artistica contemporanea.

Bibliografia:

- J. Martineau, a cura di, *Andrea Mantegna*, Thames and Hudson Electa, London 1992, cat. n. 5 (a cura di K. Christiansen), pp. 119-121.
- J. Sander, *Andrea Mantegna*, in id, 2004, pp. 29-46, tav. 3 e fig. 22.
- D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, a cura di, *Mantegna e Padova, 1445-1460* (cat. mostra, Padova, Musei Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Skira, Milano 2006, cat. n. 19 (a cura di N. Riedel Kaplan), p. 174-175;

(30) Maestro G.Z., *La Trinità*, tempera su tavola, 114 x 62 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 73.

Benché la mancanza di documenti sull'antica provenienza della pala non consenta di esprimere un giudizio definitivo sul suo autore, la critica contemporanea ne riconosce la realizzazione al cosiddetto “Maestro G.Z.”, una delle personalità più attive nella Ferrara di inizio Quattrocento.

Il monogramma della firma, ripetuto due volte in basso a destra e a sinistra della tavola in esame, si compone di una G e una C cedigliata intrecciate, che la critica ai tempi di Morelli era solita erroneamente riferire a quel Galasso Galassi menzionato da Vasari e attivo a Ferrara e Bologna intorno alla metà del XV secolo.

Bibliografia:

- J. Bentini, a cura di, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, catalogo generale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, cat. 66 (a cura di D. Benati), pp. 62-63.

Fu Adolfo Venturi (1935) il primo a preoccuparsi di fare chiarezza sulla vita e l'opera di Galasso di Matteo Piva (1451-1437). Ricordato da Vasari come Galasso Ferrarese, e da parte della critica come Galasso Galassi o maestro delle due G, questo artista fu attivamente impegnato alla corte estense fin dal 1449, prima sotto la guida di Lionello e poi sotto quella di Borso d'Este; conclusa la fase ferrarese, che lo vide collaborare anche con Cosmé Tura, Galasso si trasferì a Bologna dove, secondo Vasari, lavorò per i monaci di San Domenico e Santa Maria fuori del Monte. Nonostante alcune proposte attributive, rimane ancora oggi difficile concepire un catalogo dell'artista.

(31) Non identificati.

(32) Maestro detto di Ambrogio Saraceno, *Santa Apollonia*, tela, 183 x 122 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 553.

La tela, giunta nella Pinacoteca bolognese in seguito alle soppressioni del 1866, e proveniente dalla sacrestia della chiesa di San Giuseppe fuori Porta Saragozza, fu menzionata già dal Malvasia (1686, ed. 1969, pp. 340-41) come opera di Marco Zoppo. Come qui ricorda Morelli, l'erronea attribuzione tradizionale era stata accolta anche da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 52). L'attribuzione al cosiddetto Maestro di Ambrogio Saraceno si deve invece a Longhi, il quale la propose per la prima volta negli *Ampliamenti* alla sua *Officina Ferrarese* (1940, ed. 1956, p. 144).

Bibliografia:

- J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, *Pinacoteca Nazionale di Bologna, catalogo generale*, 2 voll., I. *Dal Duecento a Francesco Francia*, Marsilio, Venezia 2004, cat. n. 114 (a cura di C. Cavalca), pp. 285-286.

(33) Antonio Alberti, *Polittico* (al centro: *Madonna con il Bambino*; cimasa: *Cristo risorto*; in alto a sinistra: *San Ludovico, San Domenico, Santa Chiara*; in alto a destra: *Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Antonio da Padova, Sant'Agostino*; in basso a sinistra: *San Pietro, San Giovanni Battista, San Francesco d'Assisi*; in basso a destra: *San Girolamo, San Donato, San Paolo*), tempera su tavola, 265 x 270 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Il polittico era originariamente ubicato nell'antica chiesa di San Donato – sostituita verso la fine del XV secolo con quella di San Bernardino. L'opera, firmata “ANTONIVS DE FERRARIA P.” e datata al 1439, fu probabilmente dipinta in occasione della cerimonia di consacrazione della parrocchiale, a conclusione di alcuni interventi di restauro eseguiti nella chiesa.

Nella sintesi bibliografica dell'opera proposta da Prete non si fa menzione del parere morelliano sul polittico, e il merito del primo intervento critico relativo all'opera viene attribuito a Calzini (1897, pp. 29 sgg., 136).

Bibliografia:

- P. Dal Poggetto, a cura di, *Fioritura tardogotica nelle Marche* (cat. mostra, Urbino, Palazzo Ducale 25 luglio-25 ottobre 1998), Electa, Milano 1998, cat. n. 66 (a cura di C. Prete), pp. 190-191;
- P. Dal Poggetto, *The National Gallery of the Marche and the other Collections in the Ducal Palace in Urbino*, Novamusa del Montefeltro, Urbino 2003, p. 73.

(34) Morelli si riferisce qui alla lettera che il 9 gennaio del 1490 Cosmé Tura scrisse a Ercole I (conservata nell'archivio di Stato di Modena, cancelleria ducale, archivi per materie; pittori, 16), e che fu trascritta per la prima volta nel 1888 da A. Venturi (1888, pp. 91-119, 350-422, 368-369; 1914, VII/III, pp. 519-520). Il testo della lettera è stato recentemente riprodotto anche da Manca (2000, doc. 120, pp. 230-231).

(35) Si tratta della lettera che Francesco del Cossa inviò al duca Borso il 25 marzo del 1470, ovvero subito dopo che egli ebbe ultimato gli affreschi con le raffigurazioni di Marzo, Aprile e

Maggio nella *Sala dei Mesi* a Schifanoia. Fu ancora una volta Alfredo Venturi il primo a rinvenire il documento nell'Archivio di Stato a Modena e a pubblicarlo sulla rivista "Kunstfreund", n. 9 (1885):

... Et maxime Considerando che io che pur ho incominciato ad avere un pocho di nome, fusse trattato et judicato ed apparagonato al più tristo garzone de ferra: Et che lo mio avere studiato e continuamente studio non dovesse avere a questa volta qualche più premio et maxime dala Ill.ma V.ra Sig.ia che quelli che e abesenti da tale studio.

A tal proposito si veda anche: C. Rosenberg, *Francesco Cossa's Letter Reconsidered*, in "Musei Ferraresi", V/VI, (1975-1976), pp. 11-16.

(36) Francesco del Cossa, *Madonna con il Bambino in trono e due angeli* (detta *Madonna del Baraccano*), affresco e tempera (staccato e ricollocato in situ), ca. 400 x 200 cm, Bologna, chiesa di Santa Maria del Baraccano.

La tradizione vuole che, nel 1472, Francesco del Cossa fosse stato chiamato dai Bentivoglio per "restaurare" ciò che restava di un affresco devozionale nel Santuario bolognese, ampliandolo e aggiungendovi in primo piano il ritratto di Giovanni I Bentivoglio. Del dipinto originario, probabilmente opera di Lippo Dalmasio, o forse del più vecchio Pseudo Jacopino (cfr. Vitali, 1990-1991), Cossa avrebbe dunque conservato soltanto i volti della Vergine e del Bambino, limitandosi a ritoccarli a secco, per reinventare invece tutto il resto della composizione.

Bibliografia:

- Bacchi, 1991, cat. n. 7, pp. 76-77;
- V. Sgarbi, *Secondo tempo del Cossa a Bologna: il sogno di Ferrara al Baraccano*, in id, 2003, pp. 114-116; *ivi*, cat. n. 15 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), pp. 228-229.

(37) Lippo di Dalmasio, *Madonna dell'Umiltà*, tempera su tavola, 110 x 87 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG 752.

Firmato lungo il bordo inferiore: "lippus dalmasii pinxit."

La tavola, molto probabilmente eseguita su tela e soltanto in seguito trasportata su tavola, rivestì probabilmente la funzione di stendardo per una confraternita bolognese. La critica è concorde nel riconoscere l'autenticità della firma, e quindi la mano di Lippo di Dalmasio.

Bibliografia:

- M. Davies, D. Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, The National Gallery, National Gallery Publications, London 1988, cat. n. 752, tav. 45, pp. 57-58;
- J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*, Yale University Press, New Haven-London 1991, pp. 44, 161, fig. p. 44;
- C. Baker, T. Henry, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, National Gallery Company, Yale University Press, London 2001, p. 385.

(38) Jacopo de Avanzi, *Cristo crocifisso tra i dolenti*, tavola, 82 x 51 cm, Roma, Galleria Colonna.

Firmato: "Jacobus de avançis/de bonomia f."

Si tratta dell'unica opera firmata dall'artista che ci sia pervenuta. Acquistata tra il 1818 e il 1847 da Aspreno Colonna, la tavola rappresenta il punto di partenza obbligato per qualsiasi ricostruzione dedicata alla figura dell'Avanzi. La confusione generata dalla presenza di numerosi artisti di nome Avanzo o Jacopo tra il Veneto e l'Emilia del XIV secolo indusse perfino Cavalcaselle a ritenere l'autore di questa pala un omonimo dell'artista padovano (1887, IV, p. 78).

L'opinione di Morelli, che fin dal 1880 (1880, p. 129; 1886, p. 106) aveva giustamente assegnato la tavola all'Avanzi, non è registrata da Benati, e neppure nel catalogo generale della Galleria Colonna.

Bibliografia:

- E.A. Safarik, a cura di, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma, Dipinti*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1981, cat. 10, pp. 27-28;
- D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Grafis Edizioni, Bologna 1992, pp. 13 sgg., 69-73.

(39) vedi nota 28.

(40) Dal momento che la maggior parte dei dipinti e dei ritratti eseguiti da Baldassarre d'Este sono andati dispersi o non sono più identificabili, risulta particolarmente difficile ricostruire il *corpus* pittorico del maestro. Per un'analisi più dettagliata dell'opera e del profilo biografico di Baldassarre d'Este si rimanda qui per necessità di sintesi a J. Manca, *Chi era Baldassarre d'Este? Una riconsiderazione e una nuova attribuzione*, in "Bollettino d'arte", n. 79 (1993), pp. 73-84.

Sulla base delle informazioni riferite da Morelli è tuttavia possibile supporre che il dipinto trasferito a Londra sia identificabile con il ritratto di *Francesco II Gonzaga* alla National Gallery of Art di Washington (tempera su tavola, 26,5 x 21 cm, inv. n. 1943.4.41), iscritto "FRANC MAR M III". Di quest'opera, venduta da J. Quincy Shaw di Boston alla Fondazione Samuel Kress nel 1940, non si conosce tuttavia la precedente provenienza.

Bibliografia:

- M. Boskovits, D.A. Brown, a cura di, *Italian Paintings of the fifteenth century*, National Gallery of Art Washington, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 46-50 (a cura di J. Manca).

(41) Sebbene anche in questo caso si tratti di una mera congettura priva di sostegno documentario, il ritratto eseguito da Baldassarre d'Este e ricordato da Morelli nella collezione Guggenheim dev'essere probabilmente quello di *Tito Strozzi*, oggi conservato nella raccolta degli eredi di Vittorio Cini a Venezia (olio su tela, 45,5 x 31 cm). Il dipinto, che in passato recava anche un'iscrizione, proviene dalla collezione Costabili di Ferrara.

Bibliografia:

- C. Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili*, Ferrara 1838, parte I, p. 32, cat. n. 41;
- Manca, 2003, pp. 47-48, fig. 1.

(42) Francesco del Cossa, *La Vergine con il Bambino e i Santi Petronio e Giovanni Evangelista, adorata da Alberto de Cattani* (detta *Pala dei Mercanti*), tempera su tela, 227,2 x 267 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 580.

La tela, dipinta per la cappella del Palazzo della Mercanzia a Bologna su commissione del giudice Alberto de' Cattaneis e del notaio Domenico Amorini, fu trasferita all'Accademia Clementina prima di giungere alla sua sede attuale, nel 1803. L'importanza dell'opera, firmata "FRACISCVS COSSA FE[RRAR]IENSIS F" e datata 1474 – un caso unico per il pittore – è stata unanimemente riconosciuta dalla critica storico-artistica a partire dal giudizio di Cavalcaselle (1871).

Bibliografia:

- Bacchi, 1991, cat. n. 10, pp. 92-97;
- Sgarbi, 2003, cat. n. 3 e 5 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), pp. 223-224;
- Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian, 2004, cat. n. 99 (a cura di E. Fiori), pp. 257-260.

(43) Morelli, cliente abituale di numerose case fotografiche come le italiane Alinari e Brogi, ma soprattutto la francese Braun, molto spesso identifica le opere d'arte in esame servendosi della numerazione adottata nei cataloghi fotografici consultati, invece di rifarsi a quella inventariale ufficialmente in uso nei singoli musei di riferimento. Si tratta per la verità di una pratica molto

diffusa verso la fine dell'Ottocento, giacché simili archivi fotografici erano di più facile accesso a livello europeo, universalmente condivisi e noti fra gli studiosi e i conoscitori d'arte. In particolare il riferimento è qui al catalogo Braun & C.^{ie}, *Catalogue général des photographes inaltérables au charbon et héliogravures faits d'amprès les originaux peintures, fresques, dessin et sculptures des principaux Musée d'Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Paris-Dornach, 1887.

Per un approfondimento sull'attività della casa fotografica di Dornach si rimanda qui al saggio di M. Bergstein, *Art Enlightening the World*, in M.C. O'Brien, M. Bergstein, a cura di, *Images and Enterprise. The photographs of Adolf Braun*, London-Providence 2002; si veda anche *Regards sur la photographie en France au XIX siècle* (cat. mostra, Berger-Levrault, Parigi 1980), 1980, scheda n. 32, p. 94 (con bibliografia).

Sulla centralità del materiale fotografico per la *connoisseurship* ottocentesca si rimanda invece all'interessante tesi di dottorato di Dorothea Pethers, *Der ungewohnte Blick. Fotografische Kunstproduktion im 19. Jahrhundert* (2005), nonché al suo saggio "Photographie als Lehr- und Genussmittel." *Zur frühen Kunstproduktion durch Fotografien. Wilhelm von Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun in Dornach* in "Fotogeschichte", n. 75 (2000), pp. 3-32. Pethers ha recentemente tenuto una conferenza presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze sul tema "Das Schwierigste ist eben ... das, was uns das Leichteste zu sein dünkt - nämlich das Sehen". *Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel Giovanni Morellis (1816-1891)* (conferenza del 7 maggio 2008).

Sempre sul tema della fotografia come ausilio della *connoisseurship* si veda anche F. Radaelli, *Gustavo Frizzoni e l'arte italiana del Rinascimento, tra nuovi musei e moderni strumenti di lavoro*, in A. Rovetta, a cura di, *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Milano 2004, pp. 235-264.

Benché la fototeca di Giovanni Morelli non sia ancora stata ricomposta in maniera completa, essa doveva certamente raccogliere un atlante di immagini molto ben fornito, destinato a interegrare perfettamente la biblioteca di studio del critico (cfr. G. Agosti, *Gli studi del Kunstkenner. Le passioni del marchand-amateur. Uno sguardo alla biblioteca di Morelli sui disegni antichi*, in G. Bora, a cura di, *I disegni della collezione Morelli*, Credito Bergamasco, Bergamo 1988, pp. 31-49, p. 35). Dal momento che Morelli e Gustavo Frizzoni condivisero per alcuni anni l'appartamento milanese di via Pontaccio, alcune tavole fotografiche morelliane devono essere entrate a far parte della fototeca di Gustavo Frizzoni, oggi conservata presso l'Accademia di Brera in seguito alla cessione testamentaria dello stesso Frizzoni (1919). Alcune annotazioni in tedesco sul verso delle immagini sembrerebbero infatti riconducibili alla mano di Morelli.

(44) Lorenzo Costa, *San Girolamo in cattedra*, tavola, 200 x 160 cm, Bologna, chiesa di San Petronio, cappella di San Girolamo dei Castelli.

Il quadro, che la critica a partire da Vasari (1568, p. 133) aveva comunemente assegnato a Lorenzo Costa, fu attribuito da Morelli (1880, pp. 107, 130; 1886, pp. 107-08; 1891, p. 174) a Francesco del Cossa, un'attribuzione che non soltanto si opponeva a quella tradizionale, ma che mirava soprattutto a scostarsi dal giudizio di Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 255). Nondimeno, alcuni fra gli studiosi successivi (cfr. A. Venturi, 1914, VII/III, p. 652; e B. Berenson, 1932, p. 185) preferirono pensare a un seguace del Cossa, mentre Ricci (1914, pp. 15-17), Gamba (1933, p. 12) e Supino (1938, pp. 199-201) ritennero la tavola un lavoro di Ercole de' Roberti. Fu soltanto a partire dall'intervento di Volpe (1958, p. 32) che si impose il nome di Lorenzo Costa, un giudizio in seguito accolto pressoché unanimemente dalla critica.

Bibliografia:

- E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Artioli editore, Modena 2001, cat. n. 8, pp. 86-87, tav. IV.

(45) Cfr. J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, bearbeitet von W. von Bode, Seemann, Leipzig 1884 ?, 2. Teil.

(46)

(a) Lorenzo Costa, *Dodici apostoli*, tele, 230 x 85 cm ciascuna, Bologna, chiesa di San Petronio, cappella Vaselli.

(b) Francesco Francia, *Angelo annunciante* e una *Madonna annunciata*, tele, 255 x 190 cm ciascuna, Bologna, chiesa di San Petronio, cappella di San Sebastiano.

Il nome del Costa quale esecutore del ciclo con i dodici apostoli è accettato in maniera pressoché concorde dalla storiografia artistica contemporanea, che quindi smentisce l'ipotesi attributiva a Francesco del Cossa qui suggerita da Morelli. Oltre alle dodici figure di apostoli, il canonico Donato Vaselli – che nel 1489 si era visto affidare l'omonima cappella della chiesa bolognese – aveva commissionato anche l'esecuzione dell'*Angelo annunciante* e della *Madonna annunciata*, dipinti nei quali la critica storico-artistica ha riconosciuto la mano di Francesco Francia (cfr. Negro, Roio, 1998, cat. 6. a-b pp. 132-133).

(c) Per quanto riguarda la presunta paternità costiana del dipinto con il *Martirio di San Sebastiano*, citato già da Vasari quale realizzazione autentica del maestro (1568, pp. 133), essa è stata generalmente rifiutata dalla critica ottocentesca, ivi compreso Morelli. L'attribuzione dell'opera resta tuttavia ancora oggi da chiarire.

Bibliografia:

- Negro, Roio, 2001, cat. n. 13. a-n, pp. 93-95.

(47) Lorenzo Costa, *San Giovanni a Patmos*, vetro policromo, diametro 389 cm, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte, facciata, finestra centrale.

Benché le fonti settecentesche avessero giustamente assegnato questa vetrata a Lorenzo Costa, nel corso del XIX secolo si diffuse la convinzione che potesse trattarsi di un lavoro di Francesco del Cossa. Morelli fu certamente uno dei primi sostenitori di quest'ipotesi, interpretando l'iscrizione "CA. F." sulla base come "C[OSS]A. F[ECIT]" (1880, p. 130; 1886, p. 108). Nondimeno, nel loro recente catalogo ragionato del Cossa, Sgarbi e Sassu attribuiscono ad Adolfo Venturi (1888 ii) la responsabilità di aver per primo proposto l'attribuzione della vetrata a Cossa.

La sigla, a destra del cartiglio con la scritta "HANNIBAL/GOZZADI/NIUS GABIONIS F.", è invece riconducibile al nome dei fratelli Cabrini, maestri vetrai attivi a Bologna nella seconda metà del XV secolo, esecutori materiali dell'opera. La data del testamento di Gabione Gozzadini – che nel 1481 destinava per iscritto parte della sua eredità per l'esecuzione della vetrata in esame – escluderebbe inoltre l'assegnazione al Cossa, morto già nel 1478. Fu Supino (1938, pp. 339-340) che per primo riaffermò il nome di Lorenzo Costa, un'attribuzione che, da Volpe (1958, p. 33) in poi, è stata comunemente accolta dalla critica.

Bibliografia:

- G. Zucchini, *Le vetrate di San Giovanni in Monte a Bologna*, in "Bollettino d'Arte", 11 (1917), pp. 82-90, pp. 82-86;
- Negro, Roio, 2001, cat. n. 4. V, p. 83, tav. II;
- Sgarbi, 2003, cat. n. 42 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), pp. 237-238.

(48)

(a) Domenico e Jacopo Cabrini (su disegno di Francesco del Cossa), *Madonna con il Bambino e angeli*, vetrata, 130 x 115 cm, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte (facciata).

(b) Francesco del Cossa, *Arma della famiglia Gozzadini*, vetrata, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte.

Sulla facciata della Chiesa di San Giovanni in Monte, a destra e sinistra del *San Giovanni a Patmos* (vedi nota precedente), nel 1783 Orietti osservò due vetrate, una con lo stemma della famiglia dei Gozzadini, l'altra con una Madonna con il Bambino in trono e due angeli (Orietti, 1783, ms. B30, cc. 265 e 314). Tuttavia, come ricordava già lo Zucchini (1917, pp. 86-88), nel corso del XIX secolo si susseguirono molti interventi di restauro e ammodernamento della chiesa (1825, 1854 e 1884), sicché le vetrate furono ricomposte con aggiunte spurie eseguite dal pittore Camillo Leoni. Nonostante l'alterazione della composizione originale, Morelli e il resto della storiografia artistica ottocentesca erano certi dell'origine cosseca di queste realizzazioni, un giudizio tutt'oggi confermato sulla base della coerenza figurativa e decorativa della composizione.

Bibliografia:

- Sgarbi, 2003, cat. n. 3 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), pp. 223-224, figg. pp. 37-39.

(49) Non identificato.

(50) Fritz von Harck (1855-1917): storico dell'arte di Priestewitz (Dresda) con il quale Adolfo Venturi intrattenne una corrispondenza fittissima durante gli anni che lo videro impegnato nella traduzione italiana del saggio del tedesco: Fritz von Harck, *Die Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 5 (1884), p. 99-127, (*Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara. Studio di F. Harck*, trad. di A. Venturi, Taddei, Ferrara 1886).

(51) Vedi nota 36.

(52) Francesco del Cossa, *Miracoli di San Vincenzo Ferrer*, tavola, 30 x 215 cm, Roma, Pinacoteca vaticana, inv. n. 286.

Morelli – qui confermando ancora una volta la propria indifferenza nei confronti dell'iconografia religiosa – confonde i miracoli di San Vincenzo Ferrer con quelli di San Giacinto. Si tratta in effetti della predella del ben noto polittico Griffoni che, dipinto dal Cossa su commissione di Floriano Griffoni per l'omonima cappella nella chiesa di San Petronio a Bologna, fu smembrato tra il 1725 e il 1730 (sul polittico Griffoni si veda F. Torella, *Ancora sul "polittico Griffoni". Smembramento. Ricostruzione. Fortuna (e sfortuna) critica*, in "Musei Ferraresi", 16 (1991), pp. 39-46; cfr. anche la nota 57).

La parte centrale del polittico raffigurante *San Vincenzo Ferrer* si trova oggi alla National Gallery di Londra (inv. n. NG597, vedi nota 56), i due pannelli laterali con *San Giovanni Battista* e *San Pietro* sono conservati alla Pinacoteca di Brera (inv. n. 449 a-b, vedi nota 57 a-b), mentre il pannello superiore con la *Crocifissione*, il *San Floriano* e la *Santa Lucia* fanno parte della collezione della National Gallery of Art di Washington.

La predella della Pinacoteca vaticana, che rivelerebbe anche la collaborazione di Ercole de' Roberti, fu in passato attribuita a Benozzo Gozzoli. È a Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 234-235) che si deve il merito di avervi riconosciuto per primi la mano del Cossa.

Bibliografia:

- Sgarbi, 2003, cat. n. 16 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), p. 229.

(53) Non identificati.

(54) Vedi nota 29.

(55) Baldassarre d'Este, *Donatore inginocchiato e Donatrice inginocchiata*, Hannover, Kestner Museum, attuale ubicazione da verificare.

Herbert Cook (1911) fu il primo a proporre di attribuire i due dipinti a Baldassarre d'Este. Gronau, confrontando un'immagine del *De claris mulieribus* (1497) raffigurante Bianca Maria d'Este della Mirandola, credette di riconoscervi la stessa donna del ritratto di Hannover, conseguentemente identificando il *pendant* maschile nel consorte della donna, Galeotto I Pico della Mirandola. Il fatto che i due personaggi ritratti non fossero niente meno che la coppia principesca emiliana tolse così ogni dubbio allo storico dell'arte sull'ipotesi attributiva già avanzata da Cook.

L'ultima fonte bibliografica sull'opera qui rintracciata è proprio quella di Gronau. Rimane quindi ancora da verificare quale sia l'attuale permanenza dell'opera.

Bibliografia:

- *Führer durch das Kestner Museum*, 1900, cat. n. 16-17;
- P.E. Küpper, *Die Italienischen Gemälde des Kestner-Museums zu Hannover*, in "Monatsheft für Kunstwissenschaft", IX Jahrgang, Heft 4 (1916), pp.125-136, p. 133, figg. 18-19;
- G. Gronau, *Ein Bildnispaar im Kestner-Museum zu Hannover*, in *Italienische Studien: Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet*, Leipzig 1929, pp. 64-73.

(56) Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, *San Vincenzo Ferrer*, tempera a uovo su tavola, 153,7 x 59,7 cm., Londra, The National Gallery, inv. n. NG597.

La tavola, un tempo attribuita a Marco Zoppo, fu riconsegnata alla scuola ferrarese da Crowe e Cavalceselle (1871), che la accostarono sia al *San Pietro* e al *San Giovanni* di Brera (vedi nota successiva), sia all'*Annunciazione* di Dresda (vedi note 28 e 39). Fu però Gustavo Frizzoni (1888, pp. 299-300) a proporre per primo il nome del Cossa, un parere subito condiviso da Morelli, che pure aveva identificato nell'*Annunciazione* la mano del maestro. A Frizzoni va anche il merito di avere rintracciato la provenienza della tavola dalla cappella Griffoni nella chiesa di San Petronio a Bologna.

Bibliografia:

- Bacchi, 1991, cat. n. 8a, pp. 80;
- Baker, Henry, 2001, p. 149;
- Sgarbi, 2003, cat. n. 17 (a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), pp. 229-230.

(57)

a) Francesco del Cossa, *San Pietro*, tempera su tavola, 112 x 55 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 449.

b) Francesco del Cossa, *San Giovanni Battista*, tempera su tavola, 112 x 55 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 449 bis.

I due dipinti costituivano i pannelli laterali della grande macchina d'altare eseguita dal Cossa intorno al 1473 su commissione del mercante Floriano Griffoni, e destinata alla cappella di famiglia in San Petronio a Bologna. Il polittico, dedicato a San Vincenzo Ferrer, nasceva a pochi anni dalla canonizzazione del Santo (1458) e fu realizzato dal maestro in collaborazione con il giovane Ercole de' Roberti, che partecipò all'esecuzione della predella (vedi nota 52). L'opera rimase nella cappella Griffoni fino al 1725-1730, quando le singole tavole furono separatamente immesse sul mercato antiquario, disperdendosi.

Si è già avuto modo di sottolineare il merito di Frizzoni nell'attribuzione delle tavole di Londra e Milano (vedi nota 56); sua fu inoltre anche la prima intuizione che i suddetti frammenti potessero comporsi in un'opera unitaria, un'ipotesi sostenuta anche da Longhi, che per primo ricostruì la fisionomia dell'opera (Longhi, 1934, ed. 1956, pp. 32-34, 41), e convalidata dal recente ritrovamento di un documento nell'Archivio di Stato di Bologna, che va a dissipare ogni dubbio residuo sulla composizione originaria del polittico (cfr. Benati, 1985, pp. 172-174). Oltre alle tavole di Milano e Londra e alla predella del Roberti, tre pannelli oggi alla National Gallery di Washington completavano il registro superiore del polittico (*San Floriano*, *Santa Lucia* e la *Crocefissione*).

Bibliografia:

- AA. VV., *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Electa, Milano 1991, cat. n. 22-23, pp. 60-72;
- Bacchi, *Francesco del Cossa*, Edizioni dei Soncino, Soncino (CR), 1991, cat. n. 8b e 8c, pp. 82-83;
- V. Sgarbi, *Francesco del Cossa*, Rizzoli-Skira, Milano, 2003, cat. n. 18 e 19, (“Opere certe” a cura di V. Sgarbi e G. Sassu), p. 230.

(58) A partire dalla seconda metà del XIX secolo, e soprattutto grazie all'intervento di storici e conoscitori d'arte come Giovanni Morelli, Fritz von Harck e Adolfo Venturi, ebbe luogo una rivalutazione critica della figura artistica di Ercole de' Roberti (ca. 1455-1496), un pittore la cui opera aveva già raccolto la viva ammirazione del Vasari e di Pietro Lamo, ma che, sfiorita la primavera ferrarese e perduta la maggior parte delle sue opere, aveva finito con l'essere dimenticato e saccheggiato dei suoi meriti, per lo più attribuiti ad altri artisti della scuola ferrarese, mantovana e padovana. Nondimeno, fra il 1850 e il 1917, alcuni errori e imprecisioni nei racconti di Vasari e Baruffaldi convinsero la critica d'arte, non da ultimo lo stesso Morelli, che fossero esistiti perfino due artisti di nome Ercole: un Ercole de' Roberti Grandi, o Ercole da Ferrara (1450-1496), ed un Ercole Grandi (1470-1531).

Sulla confusione generatasi nel corso degli anni intorno alla figura di Ercole de' Roberti – e del suo doppio “mitico”, Ercole Grandi – si rinvia qui per necessità di sintesi ai capitoli corrispondenti dei cataloghi ragionati curati da Molteni e Manca:

- J. Manca, *Roberti's Biography and Critical Fortune*, in id, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney 1992, pp. 1-25, pp. 19-25;
- M. Molteni, *Ercole de' Roberti ed Ercole Grandi: la ricostruzione di una vicenda critica*, in id, *Ercole de' Roberti*, Silvana Editoriale, Milano 1995, pp. 15-25.

(59) Cittadella, 1864, pp. 583, 588-589.

(60) Purtroppo la storiografia artistica contemporanea non è in possesso di alcun documento ufficiale circa la data di nascita del Roberti. Sappiamo però che nel 1496 il pittore era già morto e che il Vasari lo disse quarantenne all'ora del suo decesso, un fatto che consentirebbe quindi di fissarne la nascita tra il 1455 e il 1456, quindi circa dieci anni più tardi rispetto a quanto qui ipotizzato da Morelli (cfr. Manca, 1992, pp. 9-10).

(61) Cfr. A. Venturi, 1882, pp. 36-38; A. Venturi, *Ercole de' Roberti*, in “Archivio Storico dell'Arte”, anno II, VIII-IX (1889), pp. 339-360, p. 350. La lettera in esame è stata inoltre recentemente ripubblicata anche da Manca, 1992, pp. 207-208.

(62) Venturi, 1889, pp. 339-360.

(63)

(a) Ercole de' Roberti, *Orazione nell'orto e cattura di Cristo*, olio su tavola, 35 x 118 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 45.

(b) Ercole de' Roberti, *Salita al calvario*, olio su tavola, 35 x 118 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 46

Le due tavole costituivano i pannelli laterali della predella collocata sopra l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. Nel Settecento, lo smembramento del polittico fece progressivamente perdere memoria dell'assetto originario dell'opera, ricostruita soltanto più tardi da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 243-245). Questi ultimi, individuando nella *Pietà* di Liverpool (vedi note 67 e 78) la mano di “Ercole Roberti Grandi”, ne evidenziarono le affinità stilistiche con le due tavole di Dresda, riconoscendovi l'elemento centrale del peduccio bolognese. Morelli (1880, p. 131; 1886, pp. 108-109; 1891, p. 177), e come lui tutta la critica successiva, confermò con entusiasmo la tesi dei due illustri storici dell'arte.

Bibliografia:

- Manca, 1992, pp. 51-52, cat. n. 14a-14b, pp. 126-129;
- Molteni, 1995, cat. n. 22 e 23, pp. 143-148;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1490 e 1491, p. 435.

(64) Lorenzo Costa, *Incoronazione della Vergine con i Santi Giovanni Evangelista, Vittore, Agostino, Giovanni Battista, Girolamo e Sebastiano*, olio su tavola, 283 x 165 cm, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte.

La pala occupava originariamente l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. La paternità di Lorenzo Costa è stata confermata dall'unanimità della storiografia artistica moderna e contemporanea.

Bibliografia:

- Negro, Roio, Modena 2001, cat. n. 34, pp. 109-110, tav. XVII (con riferimento bibliografico errato: Morelli 1880, p. 249, invece di p. 131)

(65) P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data in luce con note illustrate*, Bologna 1844. Cfr. l'edizione a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996, p. 62.

(66) Augusto III comprò le due tavolette con l'*Orazione nell'orto* e la *Salita al calvario* su segnalazione di Pietro Guarienti; l'acquisto avvenne certamente prima del 1750, dal momento che le tavole sono segnalate già nell'inventario compilato dal Guarienti proprio in quell'anno (cfr. inv. 1747-1750, fol. 29v, 416; inv. 1747-1750, fol. 28r, 415). Il mediatore della vendita fu appunto Luigi Crespi, canonico di Santa Maria Maggiore.

(67) Ercole de' Roberti, *Pietà*, olio su tavola, 34,3 x 31,3 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, inv. n. 2773.

Come già detto a proposito delle due tavole di Dresda con l'*Orazione nell'orto* e la *Salita al calvario* (vedi nota 63 a-b), la *Pietà* di Liverpool formava il pannello centrale della predella eseguita dal de' Roberti per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna.

Bibliografia:

- Manca, 1992, cat. n. 14c, pp. 129-130;
- Molteni, 1995, cat. n. 24, pp. 148.

(68) *Rerum Italicarum scriptores: raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento, ordinata da L. A. Muratori*. Nuova ed. riveduta ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, S. Lapi, Zanichelli, Bologna 1900-1975. Successivamente a cura di V. Fiorini, P. Fedele e l'Istituto storico italiano per il Medio Evo. Pubbl. a fascicoli, interrotta con il n. 398 (1975).

(69) Giovanni Bellini, *Crocifissione*, tavola, 54,5 x 30 cm, Venezia, Museo Civico Correr, inv. n. 28.

Si tratta di un'attribuzione che Morelli sostenne fin dall'edizione del 1880 di questo volume (1880, p. 132; 1886, p. 109). Egli discusse della tavola del Museo Correr anche nel suo testo dedicato alla Galleria Doria Pamphili (cfr. 1890, 1897, ed. 1991, p. 276): le attribuzioni al Giambellino di questa e delle altre opere esaminate in quell'occasione sono state confermate dalla critica successiva.

Bibliografia:

- R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Aldo Martello Editore, Milano 1959, p. 128, tav. 1;

- G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Clarendon Press, Oxford 1968, p. 31, tav. XIII b;
- Tempestini, 2000, cat. n. 12, p. 175.

(70) Giovanni Bellini, *Preghiera nell'orto*, tempera all'uovo su tavola, 81,3 x 127 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG 726.

La tavola, anticamente attribuita ad Andrea Mantegna, fu riconsegnata al Bellini da Waagen (1854, III, pp. 376), che ebbe modo di esaminarla quando essa ancora si trovava nella collezione Davenport Bromley – un giudizio più tardi confermato da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, pp. 141 sgg.) e dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, seconda ed. Rivista, Publications Dept. The National Gallery, London, 1961, cat. n. 726, pp. 58-60;
- R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven & London 1989, pp. 106-107;
- Dunkerton, Foister, Gordon, Penny, 1991, pp. 294-295;
- Tempestini, 2000, pp. 42-45, cat. n. 8, p. 175;
- Baker, Henry, 2001, p. 29.

(71) Jacopo Bellini, *Gesù sul monte degli olivi*, punta metallica, 41,5 x 33,5 cm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1855,0811.43

Il foglio fa parte di uno dei due famosi quaderni di disegni realizzati da Jacopo Bellini e oggi conservati a Parigi e Londra. I due volumi non si presentano nella forma del trattato, raccogliendo piuttosto un vero e proprio *repertoire* della bottega dell'artista, tramandato al figlio Gentile per volontà testamentaria. Il taccuino del Louvre, composto di 94 pagine divise in 11 quinterni, fu probabilmente portato dallo stesso Gentile Bellini fino a Costantinopoli nel 1479; ceduto al Sultano Maometto, esso fu ritrovato a Smirne nel 1728 e acquistato dal museo parigino nel 1884. Per quanto invece riguarda il quaderno del British Museum, esso è composto di 99 fogli rilegati secondo l'ordine cronologico d'esecuzione. A sua volta Gentile lo lasciò in eredità al fratello minore, dal quale esso passò a far parte delle collezioni di Gabriele Vendramin, Jacopo Soranzo, Marco Cornaro, Bonomo Algarotti e in quella di Giovanni Mantovani. Fu quest'ultimo che lo vendette infine al British Museum nel 1855.

Per un'analisi approfondita dei due taccuini si rimanda qui alle sezioni dedicate ai disegni di Jacopo Bellini nell'opera monumentale di Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1330-1450*, Teil II, voll. 5-8: *Venedig, Jacopo Bellini* (cat. n. 720-724), Gebr. Mann Verlag, Berlin 1990, dove a ciascun disegno è dedicato un dettagliato approfondimento filologico.

Bibliografia:

- G. Frizzoni, *Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre*, in "Rassegna d'Arte", n. 4 (1909), pp. 55-60;
- G. Frizzoni, *Un libro di disegni di Jacopo Bellini al 'British Museum'*, in "Rassegna d'Arte", n. 2 (1913), pp. 54-56;
- L. Grassi, *La 'Mano industriosa' di Jacopo Bellini nei disegni dei suoi due libri*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", n. 30-31 nuova serie (1992), pp. 9-37, tav. 16, p. 37;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=707831&partid=1&searchText=Jacopo+bellini&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=5

(72) Ercole de' Roberti, *San Giovanni Battista*, olio e tempera su tavola, 54 x 31 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 112 C.

La tavola, anticamente assegnata al Mantegna, fu accostata da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 529) alla *Pala Portuense* di Brera (vedi note 77 e 82) e quindi attribuita a Stefano da Ferrara, ovvero allo stesso maestro nel quale i due illustri storici dell'arte avevano creduto riconoscere l'autore del quadro milanese. Morelli, che pure in un primo momento si era sbagliato e aveva assegnato il dipinto al Tura (1880, p. 128; 1886, p. 106), in questa edizione del suo

scritto si corregge, pronunciandosi a favore di un'attribuzione al de' Roberti. Dal momento che l'ultimo viaggio in Germania di Morelli ebbe luogo nell'estate del 1889, è senz'altro a questa data che bisogna collocare il suo cambiamento di opinione. Tuttavia il merito di aver per primo avanzato l'attribuzione al de' Roberti va ad Adolfo Venturi, che già nel 1887 aveva evidenziato le affinità stilistiche con la *Pala Portuense* (1887, p. 79).

Bibliografia:

- Manca, 1992, p. 39, cat. n. 10, pp. 111-113;
- Molteni, 1995, cat. n. 17, pp. 136-137.

(73) Giovanni Bellini, *Cristo sorretto da due angeli*, tempera e olio su tavola, 94,6 x 71,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG3912 (lascito Ludwig Mond, 1924).

L'opera, forse proveniente dalle collezioni mantovane del conte Nuvoloni e del cavaliere Cesare Menghini, fu acquistata come originale del Mantegna da J.P. Richter su commissione di Ludwig Mond (1889). Fu Morelli il primo a riconoscerla un lavoro caratteristico del Giambellino, come testimonia una lettera inviata a Sir Henry Layard il 12 novembre 1874 (British Museum, Add. MS. 38963, Layard Papers, vol. XXXIII): "une 'Pietà' de Jean Bellin. Ce tableau appartient à un monsieur de Mantoue, qui croit d'y posséder un ouvrage de Mantegna." La critica successiva è unanime nel riconoscere l'attribuzione dell'opera al Bellini.

Bibliografia:

- Davies, 1961, cat. n. 3912, pp. 64;
- Tempestini, 2000, p. 78, cat. n. 44, p. 177;
- Baker, Henry, 2001, p. 29.

(74) P. Lamo, 1844, ed. 1996, p. 91.

(75) Ecole de' Roberti, copia da, *Abramo e Melchisedec*, olio su tavola, 29,3 x 65,8 cm, già Firenze, collezione Bruscoli, attuale ubicazione ignota.

Il dipinto originale costituiva il *pendant* della *Manna* e della *Cena* di Londra (vedi nota 86) e andò probabilmente distrutto poco dopo il 1709, quando fu segnalato in pessime condizioni di conservazione nell'inventario di Giovan Battista Pamphili (cfr. Davies, 1961, p. 459). La copia qui in esame fu menzionata per la prima volta proprio da Morelli (1880, pp. 132-133; 1886, p. 112) e successivamente ricordata anche da Venturi (1889, pp. 359-360) – che l'aveva vista nella collezione romana del principe Mario Chigi. Passata nella collezione Murray, l'opera fu acquistata da Cassirer e Helbing a Berlino (1929). L'ultima segnalazione la vuole già a Firenze, nella collezione Bruscoli (Ruhmer, 1963, p. 622). Nel 1969 il dipinto fu venduto a un anonimo compratore per tramite di Leonardo Lappicirelli.

Bibliografia:

- Manca, 1992, cat. n. 24d, pp. 154-155;
- Molteni, 1995, cat. n. 33, p. 170.

(76) vedi nota n. 72.

(77) Ercole de' Roberti, *Madonna con il Bambino e i Santi Agostino, Anna, Elisabetta e il Beato Pietro degli Onesti* (detta *Pala Portuense*), olio su tela, 323 x 240 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 70.

L'opera fu eseguita tra il 1479 e il 1481 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori Ravenna, su commissione dei Canonici Lateranensi; nel XVI secolo, la *Pala Portuense* fu trasferita dapprima in Santa Maria in Porto Vecchio, per poi trovare una

collocazione temporanea nella chiesa ravennate di San Francesco; in seguito alle soppressioni napoleoniche (1811) essa pervenne infine alla Pinacoteca di Brera .

Al suo ingresso in Pinacoteca la tela aveva inspiegabilmente perso la sua tradizionale attribuzione a Ercole da Ferrara; più tardi Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 239-240) la iscrissero nella scuola ferrarese, proponendo il nome di Stefano da Ferrara e rilevando le somiglianze stilistiche con il San Giovanni Battista di Berlino (vedi note 72 e 76) – un parere da principio condiviso anche da Morelli (1880, p. 128; 1886, p. 106), che in questa edizione si esprime invece a favore di Ercole de' Roberti. Spetta comunque ad Adolfo Venturi il merito di aver riconosciuto per primo nel de' Roberti l'artefice sia del dipinto milanese sia di quello conservato a Berlino (1887, pp. 76-79).

Bibliografia:

- *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. n. 48, pp. 116-126;
- Manca, 1992, pp. 43-45 e cat n. 11, pp. 113-116;
- Molteni, *Ercole de' Roberti*, 1995, cat. n. 16, pp. 129-136.

(78) vedi nota 67.

(79) Domenico Garganelli fu il committente dei lavori di decorazione per la cappella omonima nel Duomo di San Pietro a Bologna. Egli assegnò l'esecuzione degli affreschi a Francesco del Cossa, che si servì a sua volta della collaborazione di Ercole de' Roberti. Nel 1478 tuttavia, la morte pressoché contemporanea di Domenico e Francesco del Cossa – dovuta forse a un'epidemia di peste – causò un'improvvisa battuta d'arresto dei lavori. Prima di morire Francesco del Cossa aveva soltanto potuto ultimare la volta a crociera, con le rappresentazioni degli *Evangelisti*, dei *Padri della Chiesa*, dei *Profeti*, e un'*Annunciazione*. Il successore del Garganelli, il figlio Bartolomeo, chiamò quindi Ercole de' Roberti a completare il ciclo voluto da Domenico. Questi dipinse così la *Crocefissione* e la *Morte della Vergine*, affreschi di cui purtroppo oggi sopravvive soltanto un frammento (*Volto di Maria Maddalena piangente*, frammento di affresco staccato, 24,5 x 28,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 6381): la Cappella Garganelli andò infatti distrutta alla fine del Cinquecento, dapprima danneggiata nel corso di un tentativo di ampliamento e in seguito demolita per fare spazio a una nuova chiesa. Sulla vicenda degli affreschi della Cappella Garganelli ricordati da Lamo (1844, ed. 1996, p. 91) e Cavazzoni (1603, c. 5) si vedano anche Longhi (1934), Salmi (1960, pp. 32-37) e Zucchini (1920, pp. 275-8).

Bibliografia:

- M. Molteni, *Una "Meza Roma de Bontà": La Cappella Garganelli*, in id, 1995, cat. n. 17, pp. 57-83.

Sull'unico frammento superstite del ciclo di affreschi realizzato dal de' Roberti si veda:

- G. Zucchini, *Un frammento degli affreschi di Ercole da Ferrara per la Cappella Garganelli*, in "Proporzioni", I (1943), pp. 81-84;
- Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelesian, 2004, I, cat. n. 100 (a cura di L. Ciammitti), pp. 260-262.

(80) Prima della demolizione della cappella, avvenuta nel 1605, il soprintendente ai lavori di ricostruzione Alessandro Tanari fece staccare alcune porzioni degli affreschi al fine di conservarle in cornici dorate e intagliare esposte nella propria quadreria di via Galliera. Egli ne fece inoltre eseguire alcune copie su tela da Francesco Carboni e Giacinto Giglioli (cfr. nota 81).

(81) Francesco Carbone, copia da Ercole de' Roberti, *Crocefissione*, olio su tela, 215 x 320 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 7065, in deposito nella sagrestia di San Pietro.

La tela, proveniente da casa Tanari, venne immessa sul mercato inglese da Francesco Rosaspina e acquistata nel 1880 da J.P. Richter. Sei anni più tardi, Berenson la comprò su segnalazione di

Morelli, successivamente donandola allo Stato Italiano (1915). L'opera riproduce il registro inferiore dell'omonimo affresco del Roberti nella cappella Garganelli.

Bibliografia:

- Manca, 1992, pp. 119-120;
- Molteni, 1995, cat. n. 19, pp. 140.

(82) vedi nota 77.

(83) Giovan Francesco Manieri, *Deposizione di Cristo*, olio su tavola, Roma, già collezione Blumenstihl, in deposito a Palazzo Venezia.

La tavola reca sul verso la scritta "E. GRANDI F. MDXXXIIIF", già ritenuta apocrifia da Morelli (1880, p. 134; 1886, p. 111-112; 1891, p. 181) il quale nondimeno credeva il dipinto un lavoro originale del maestro. Il suo giudizio fu subito accettato da Harck (ed. 1886, pp. 67-68) e ripetutamente confermato anche da Venturi (1888, p. 418; 1889, p. 358; 1914, VII/III, pp. 694-696). Fu invece Filippini (1917, pp. 56-57) il primo a escludere l'autenticità del dipinto, un parere in seguito condiviso dalla critica storico-artistica.

Bibliografia:

- Manca, 1992, cat. n. 24a, pp. 147-150;
- Molteni, 1995, cat. n. 70, pp. 204-205.

(84) Pittore ferrarese della prima metà del XVI secolo e pittore della fine del XVI – inizi XVII secolo, *Pietà con i Santi Francesco e Caterina d'Alessandria*, olio su tavola, 356 x 240 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 369, (già Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 591).

L'opera proviene dal Collegio dei Gesuiti di Ferrara. Secondo Venturi (1914, VII/III, pp. 708-709) si sarebbe trattato di un lavoro di Ercole de' Roberti completato da Bastiano Filippi. L'ipotesi di una collaborazione fu in seguito accolta anche da Longhi (1934, ed. 1956, p. 43, 50). Morelli fu tra i primi a riconoscere la somiglianza di questa tavola con la *Deposizione* Blumenstihl, dipinta in controparte rispetto alla presente – un fatto che lascerebbe supporre l'esistenza di un modello del Roberti comune a entrambe le opere. Le moderne analisi radiografiche hanno altresì consentito di individuare tre fasi distinte nell'esecuzione del dipinto: la prima tardo quattrocentesca e presumibilmente robertiana; la seconda ferrarese, risalente alla metà del Cinquecento; la terza mirante a "restaurare" le zone peggio conservate della tavola, un intervento che ne chiarirebbe dunque l'aspetto, per certi versi, quasi Seicentesco.

Bibliografia:

- J. Bentini, 1992, cat. n. 214 (a cura di M. Faietti), pp. 181-182;
- Manca, 1992, cat. n. R4, pp. 167-168;
- Molteni, Milano, 1995, cat. n. 56, pp. 193-194.

(85) Ercole de' Roberti e Giovan Francesco Maineri, *Lucretia, Bruto e Collatino*, olio su tavola, 48,7 x 35,5 cm, Modena, Galleria Estense, inv. n. 167.

Benché Castellani Tarabini (1854, p. 13) avesse registrato il dipinto come opera del Mantegna, Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 246) vi riconobbero la mano del de' Roberti, un'opinione subito condivisa anche da Morelli (1886, pp. 110-111) e Venturi (1882, pp. 35-36). Quest'ultimo modificò più tardi il proprio giudizio sull'opera, preferendo assegnarla al Maineri (1914, p. 752, 759), un'attribuzione poi sostenuta anche da Gamba (1933, p. 13), e più volte riproposta dalla critica storico-artistica fino a oggi. Tra i pareri più recenti si segnala qui quello di Molteni, che ritiene possa trattarsi di un dipinto eseguito dal Maineri a partire da un'idea e un disegno del de' Roberti (1995, p. 178).

Bibliografia:

- Manca, 1992, cat. n. 17c, pp. 137-139;
- Molteni, 1995, cat. n. 41, pp. 177-178;
- Bentini, 1998, cat. n. 5 (a cura di C. Nicosia), pp. 154-155.

(86) Ercole de' Roberti, *Raccolta della manna*, olio su tavola trasferita su tela, 29 x 63,5 cm, Londra, The National Gallery, inv. NG 1217.

L'opera, fino al 1709 catalogata come lavoro del de' Roberti negli inventari estensi, fu successivamente attribuita a Masaccio, fino a che Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 265) non la riconsegnarono alla scuola ferrarese, e Morelli al suo legittimo artefice (1880, p. 133; 1886, p. 110; 1891, p. 181). La maggior parte della critica successiva ha confermato il giudizio morelliano, proponendo per l'opera una datazione piuttosto tarda, non precedente il 1490. Va qui osservato come Morelli dimentichi stranamente di apporre il caratteristico asterisco, di solito usato per segnalare che si tratta di una sua attribuzione.

Bibliografia:

- J. Manca, *An Altar Piece by Ercole de' Roberti reconstructed*, in "Burlington Magazine", vol. CXXVI, n. 989 (1985), pp. 521-522;
- Manca, 1992, cat. n. 24c pp. 151-154;
- Molteni, 1995, cat. n. 31, pp. 160-166;
- Baker, Henry, 2001, p. 582.

(87) Ercole de' Roberti, copia da, *Raccolta della Manna*, olio su tavola, 30,5 x 66 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 47.

Nel 1835, il dipinto fu acquistato dalla *Gemäldegalerie* di Dresda con un'attribuzione a Benozzo Gozzoli. Catalogato come "scuola fiorentina" da Hüber (1867, cat. n. 20; 1880, cat. n. 23), furono Crowe e Cavalcaselle (1864-1866, II, p. 380) i primi a riconoscere la relazione fra questa tavola e quella omonima conservata alla National Gallery di Londra, a quell'epoca ancora nella collezione di Lord Dudley (vedi nota precedente). La copia, una riproduzione estremamente fedele del dipinto di Londra, è databile al XVI secolo e fu probabilmente ordinata per sostituire l'originale nella chiesa di San Domenico. L'opera ha subito una completa ridipintura del fondo che ha irrimediabilmente compromesso la precisione dell'esecuzione. La mano del copista sembra identificabile con la stessa che ha eseguito anche l'*Abramo e Melchisedec* proveniente dalla collezione Chigi (vedi nota 75).

Bibliografia:

- Manca, 1992, pp. 153-154;
- Molteni, *Ercole de' Roberti*, 1995, pp. 177-178;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1492, p. 436.

(88) Morelli si riferisce qui alla lettera che il 6 marzo 1751 Luigi Crespi scrisse a Monsignor Giovanni Bottari, consigliandolo sul prezzo di acquisto di alcune opere, tra cui appunto anche quella presunta del de' Roberti di cui si è detto alla nota precedente: "Il quadro poi d'*Ercole da Ferrara* è conservatissimo, intatto e vergine, e di questo ne chieggono 150 zecchini, e lo rilascerebbono per 120; onde di questo, quando se gli contassero 100 zecchini, io credo che fosse pagato." (cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura a cura di G. Bottari e S. Ticozzi*, 8 voll., Silvestri, Milano, 1822-1825, IV, 1822 (ristampa anastatica Arnaldo Forni Editore, Bologna 1979-1980).

(89) Ercole de' Roberti e Giovan Francesco Manieri, *La moglie di Asdrubale e i suoi figli*, olio su tavola, 47,1 x 30,6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. n. 1965.7.1.

La tavola, in origine di proprietà dei duchi ferraresi, proviene dalla collezione di Sir Francis Cook (Richmond, Surrey), nella cui raccolta rimase fra il 1878 e il 1965, anno in cui fu

acquistata dalla National Gallery di Washington. Morelli aveva mal interpretato il soggetto della rappresentazione, ormai comunemente identificato dalla critica con un episodio narrato nelle *Guerre Puniche* di Appiano: il sacrificio estremo della moglie di Asdrubale che, appresa la notizia della resa del marito a Scipione, è raffigurata nell'atto di gettarsi insieme ai figli fra le fiamme del tempio di Esculapio.

Harck (1884, ed. 1886, p. 65) fu il primo a sostenere che potesse trattarsi di un lavoro del de' Roberti, un'opinione qui confermata da Morelli e più tardi anche da Longhi (1934, ed. 1956, pp. 43-44). In tempi più recenti, Zamboni (1975, pp. 54-55), e dopo di lui Molteni (1995, p. 178), hanno invece individuato l'intervento parziale della bottega del Maineri, mentre Manca (1992, pp. 133-137) si è espresso nuovamente in favore di una attribuzione al de' Roberti.

Bibliografia:

- Manca, 1992, pp. 59-61 e cat 17a, pp. 133-139;
- Molteni, 1995, cat. 42, pp. 178-179;
- Boskovits, Brown, 2003, pp. 607-612 (a cura di J.Manca).

(90) Lorenzo Costa, *Concerto*, olio su tavola, 95,3 x 75,6 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG2486.

L'attribuzione tradizionale a Ercole de' Roberti era legittimata soltanto sulla base dell'iscrizione sul verso della tavola e risalente probabilmente alla fine del XVIII secolo ("Scuola Ferrarese Capo d'opera di Ercole Grandi"). A lungo, l'opera fu alternativamente accolta nel catalogo del "mitico" Ercole Grandi o in quello di Ercole de' Roberti, artista al quale pensava anche Morelli (1886, p. 112). In occasione della mostra allestita presso il Burlington House (cfr. Benson, 1894, cat. n. 14), Frizzoni e Harck suggerirono invece di attribuire l'opera a Lorenzo Costa, un giudizio che si impose definitivamente fra la critica a partire dall'intervento di Longhi (1934, ed. 1956, p. 54). Soltanto Molajoli, che pare tuttavia confondere il Costa con il Cossa, ha in seguito riproposto l'attribuzione del quadro londinese al de' Roberti (1974, cat. n. 119, p. 98).

Bibliografia:

- Baker, Henry, 2001, p. 150;
- Negro, Roio, 2001, cat. n. 9, p. 87, tav. V.

(91) Lorenzo Costa, *San Giovanni Evangelista*, olio su tavola trasportato su tela, 81,3 x 54,8 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 938, (legato Giovanni Morelli, 1891).

Questo dipinto, in realtà il frammento di un'opera più grande, possiede una travagliata storia critica. Morelli, che lo aveva acquistato sul mercato antiquario fiorentino, lo inserì fra le opere mature del de' Roberti (1880, pp. 134-135; 1886, p. 112; 1891, p. 182), un'attribuzione con la quale più tardi esso fu esposto sia a Ferrara (cfr. Barbantini, 1933, cat. n. 130, p. 55) sia a Zurigo (cfr. Baroni, Dell'Acqua, 1948, cat. n. 708, p. 256). Anche Adolfo Venturi (1888, p. 419), scorgendovi un legame con Giovanni Bellini, ritenne il dipinto un'opera del de' Roberti, e come lui Berenson (1932, p. 484) che, dopo avervi riconosciuto la mano di Francesco Bianchi Ferrari (1907, p. 166), fece proprio il parere morelliano. Alcuni rimandi all'area toscana furono avanzati da Frizzoni (1892, p. 122), Ricci (1907, p. 64) ma soprattutto da van Marle (1929, XI, pp. 93-94, 396), che accostava l'opera a quelle di Piero del Pollaiuolo. Fu infine grazie a Longhi (1934, ed. 1956, pp. 51, 54, 72) se il dipinto venne restituito a Lorenzo Costa, un parere in seguito accolto pressoché unanimemente dalla critica, che oggi propone una datazione alla prima epoca dell'artista.

Bibliografia:

- F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Accademia Carrara, Bergamo 1986, cat. n. 80, pp. 107-108;
- Negro, Roio, 2001, cat. n. 7, pp. 85-86.

(92) Ercole de' Roberti, copia parziale da, frammento della *Dormitio Virgini*, olio su tela, 256 x 204 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 1677.

Il dipinto, proveniente dal palazzo dell'Arcivescovo di Bologna, nel 1873 fu acquistato dal Louvre come opera di Luca Signorelli, un'attribuzione con la quale fu registrato anche nel catalogo di B. de Tauzia (1882, cat. n. 393, pp. 223-224). Nel museo parigino, l'opera fu in seguito riferita alla scuola italiana settentrionale (1903, cat. 1677, p. 153) e poi a quella piemontese o genovese (1907, cat. n. 1677, p. 250). Si tratta in realtà della copia parziale della *Dormitio Virgini* affrescata da Ercole de' Roberti nella capella Garganelli. Fin dalla prima edizione del suo libro Morelli ne aveva registrato l'affinità stilistica con Ercole de' Roberti e la scuola ferrarese (1886, p. 112; 1891, p. 182); A. Venturi assegnò invece la tela a un seguace di Melozzo da Forlì (1914, VII/III, pp. 90-92), mentre Filippini fu il primo a riconoscerne una delle molte copie realizzate a partire dal perduto affresco del de' Roberti (1917, pp. 53-63). Nel 1985, Ciammitti ha attribuito il dipinto a un anonimo copista (1985, p. 124), un parere accolto dalla critica successiva e dallo stesso museo francese.

È questa inoltre la sede per sottolineare che, nella recente monografia dedicata al Signorelli, T. Henry commette un piccolo errore critico: egli infatti riferisce l'attribuzione morelliana al de' Roberti – che qui abbiamo chiarito essere relativa all'inv. n. 1677 – al dipinto inv. M.I. 541: Luca Signorelli, *Gruppo di figure maschili*, olio su tavola, 109 x 72,5 cm (proveniente dalla collezione Campana di Roma, acquisito da Napoleone nel 1861, ed entrato nel museo nel 1863). Cfr. L.B. Kanter, G. Testa, T. Henry, *Luca Signorelli*, Rizzoli, Milano 2001, cat. n. 41 (a cura di T. Henry), pp. 189-190.

Bibliografia:

- Manca, 1992, discusso al cat. 13 (pp. 117-126), p. 121, fig.13f.

(93) Morelli si riferisce qui ai già citati lavori di Adolfo Venturi dedicati alla scuola ferrarese e in particolare a Ercole de' Roberti (1888 e 1889).

(94) Ercole de' Roberti, *Strage degli innocenti*, matita, inchiostro bruno e acquerello su carta, 29,4 x 31,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. RF441 (recto)

Il disegno, tradizionalmente ritenuto autografo del Mantegna, fu riconsegnato a Ercole de' Roberti da Morelli (1880, p. 134; 1886, p. 111; 1891, p. 183), un giudizio accolto pressoché all'unanimità dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Molteni, 1995, cat. n. 76, p. 210;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=111992>

(95) Ercole de' Roberti e bottega, *Studio per una Crocefissione*, matita e inchiostro marrone e nero su carta, 30 x 36,9 cm, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. 615.

La scarsa affinità fra la *Crocefissione* del foglio di Berlino e ciò che è dato conoscere dell'affresco Garganelli a partire dalla sua copia bolognese, ha indotto la critica contemporanea a rifiutare l'ipotesi che ci si possa trovare di fronte a uno studio preparatorio per l'affresco, e che quindi il disegno sia da ritenersi un libero esercizio dell'artista. Se però Bacchi (1986, p. 287) e Molteni escludono anche l'assegnazione al de' Roberti avvicinando il foglio alla scuola bolognese, Manca e Schulze Altcapenberg ne confermano almeno parzialmente la legittimità.

Bibliografia:

- Manca, 1992, pp. 49-50, e cat. n. 12, pp. 116-117;
- Molteni, 1995, cat. n. 78, pp. 211-212;

- H.T. Schulze Altcapenberg, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, G & H Verlag, Berlin 1995, pp. 88-90, e cat. n 142, p. 259.

(96) Ercole de' Roberti, copia da (scuola toscana, fine XV secolo), *Il bacio di Giuda*, penna, carta bianca filigranata scurita, controfondato, 152 x 219 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1448 E.

Alla fine del XIX secolo si diffuse la convinzione che il foglio fosse un disegno preparatorio originale del de' Roberti per la predella di Dresda (gall. n. 46, vedi nota 63-b). Longhi (1934, ed. 1956, p. 103) lo ritenne invece più probabilmente lavoro di un giovane artista attivo a Bologna che, verso la fine del '400, copiò la celebre tavola del de' Roberti. Sebbene quasi tutta la critica successiva abbia aderito a quest'ultimo giudizio, il foglio è ancora oggi segnalato come originale del maestro nel catalogo del Kupferstichkabinett di Berlino (cfr. Schulze Altcapenberg, 1995, p. 90).

Bibliografia:

- Manca, 1992, cat. n. R10, p. 173;
- Molteni, Milano, 1995, cat. n. 81, pp. 213-214.

(97) Fra gli altri due disegni citati da Venturi, e che secondo Morelli sarebbero stati indegni del de' Roberti, si ricordi qui in particolare il seguente foglio, proveniente dalla collezione Beckerath e oggi conservato a Berlino:

Scuola veneziana (fine XV – inizio XVI secolo), *Studio per una pietà*, matita, penna e biacca su carta blu, 16,5 x 26 cm, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. 5034.

L'attribuzione al de' Roberti fu avanzata da Harck (1888, p. 102) e Venturi (1889, p. 343), convinti che il disegno fosse un disegno preparatorio per la *Pietà* di Liverpool (vedi note 67, 78). Come Morelli, anche Longhi (1934) respinse tale ipotesi, preferendo attribuire il foglio al Carpaccio, un parere che tuttavia non trovò grande eco fra gli studiosi dell'arte veneziana, ma che continua a essere sostenuto nel catalogo curato da Schulze Altcapenberg (1995, cat. n 19, pp. 193-194); sia i Tietze (1944, I, n. 588, p. 148) che Lauts (1962, I, n. Z-64, p. 290) rilevarono caratteri stilistici che avvicinerrebbero il disegno più alla scuola ferrarese che a quella veneziana. Nondimeno, Tietze fece notare che l'uso della carta blu, molto diffuso a Venezia, lascerebbe pensare al lavoro di un artista veneziano che copia un'opera della scuola ferrarese. Più recentemente, Manca ha sottolineato l'estraneità del disegno al de' Roberti, e Molteni ha confermato un'attribuzione generica alla scuola veneziana, collocabile tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Bibliografia:

- Manca, 1992, cat. n. R2, p. 166;
- Molteni, 1995, cat. n. 79, pp. 212-213;
- Schulze Altcapenberg, 1995, cat. n 19, pp. 193-194.

(98) I fogli qui citati da Morelli servendosi del numero di catalogo Braun (1880, p. 93; 1896, pp. 246-247, tutti con un'attribuzione a Giacomo Francia), corrispondono ai seguenti disegni di Jacopo da Bologna conservati al Palais des Beaux-Arts di Lille:

(a) Braun 1880, cat. n. 101: Jacopo da Bologna, *Devozione di Curzio; Tarpeia e i Sabini*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,2 x 16,5 cm, collezione Wicar, inv. n. 385.

Bibliografia:

- B. Brejon de Lavergnée, F. Viatte, F. Zeri, a cura di, *Catalogue des dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Réunion des musées nationaux, Paris 1997, cat. 82, p. 48.

(b) Braun 1880, cat. n. 103: Jacopo da Bologna, due composizioni: *Coraggio di Orazio Coclite; Supplizio di Attilio Regolo*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,3 x 16,6 cm, collezione Wicar, inv. n. 387.

Bibliografia:

- M. Faietti, *Jacopo da Bologna: Per una ricostruzione del corpus dei disegni*, in "Bollettino d'Arte", n. 62-63 (1990), pp. 97-210, p. 107, fig. 20;
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 84, p. 50.

(c) Braun 1880, cat. n. 104: Jacopo da Bologna, due composizioni: *Ratto delle Sabine, Ersilia presentata a Romolo; Eroismo di Mucius Scaevola*, penna e inchiostro bruno su velina, 22,8 x 16,5 cm, collezione Wicar, inv. n. 389.

Bibliografia:

- Faietti, 1990, p. 107, fig. 19;
- M. Faietti, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille)*, in M. Di Giampaolo, a cura di, *Dal disegno all'opera compiuta* (convegno internazionale, Torgiano, ottobre-novembre 1987), Volumnia editrice, Perugia 1992, p. 19-38, p. 24, fig. 33 p. 37;
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 86, p. 50.

(d) Braun 1880, cat. n. 105: Jacopo da Bologna, cinque composizioni: *Trionfo romano; Manilo Torquato ordina il supplizio del figlio; Orfeo dilaniato dalle Baccanti; Apollo e Marsia; Nascita di Adone*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,1 x 17,5 cm, collezione Wicar, inv. n. 384.

Bibliografia:

- Faietti, 1992, p. 24, fig. 31 p. 37;
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 81, p. 48.

(e) Braun 1880, cat. n. 106: Jacopo da Bologna, cinque composizioni: *Caccia di Meleagro e uccisione del cinghiale di Calidone; Rapimento di Proserpina; Dedalo e Icaro; Bagno di Diana; Perseo e Andromeda*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,5 x 16,7 cm, collezione Wicar, inv. n. 386.

Bibliografia:

- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 83, pp. 48-50.

(f) Braun 1880, cat. n. 107: Jacopo da Bologna, Sei composizioni: *Deucalione e Pirra; Giudizio di Mida; Sacrificio romano; Maestro insegna dinnanzi a otto vegliardi; Fontana allegorica con donne e bambini; Soldati legati e condotti dinnanzi al console*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,1 x 17,3 cm, collezione Wicar, inv. n. 390.

Bibliografia:

- Faietti, 1990, p. 108, fig. 22 (part.);
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 87, p. 50.

(g) Braun 1880, cat. n. 108: Jacopo da Bologna, cinque composizioni: *Apollo e Dafne trasformata in albero; Rapimento di Ganimede; Due fregi con figure mitologiche marine; Trionfo di Amore*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,2 x 16,8 cm, collezione Wicar, inv. n. 388.

Bibliografia:

- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 85, p. 50.

(h) Braun 1880, cat. n. 109: Jacopo da Bologna, otto composizioni: *Combattimenti di tritoni e uomini su mostri marini, scene eroiche con tritoni, ninfe e tritonesse*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,2 x 17,4 cm, collezione Wicar, inv. n. 391.

Bibliografia:

- Faietti, 1990, p. 100, fig. 6;
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 88, p. 50.

(i) Braun 1880, cat. n. 110: Jacopo da Bologna, *Motivi decorativi a grottesca*, penna e inchiostro bruno su velina, 23,2 x 16,8 cm, collezione Wicar, inv. n. 380.

Bibliografia:

- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 77, p. 48.

(l) Braun 1880, cat. n. 111: Jacopo da Bologna, quaranta piccole composizioni: *Madonna con il Bambino; Busti di uomini; Fregi con putti, figure danzanti e allungate in un paesaggio*, penna e inchiostro bruno su velina, 23 x 17,3 cm, collezione Wicar, inv. n. 392.

Bibliografia:

- M. Faietti, K. Oberhuber, a cura di, *Humanismus in Bologna 1490-1510* (cat. mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 20 maggio-26 giugno 1988), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, cat. n. 93, pp. 311-314;
- Faietti, 1992, p. 24, fig. 34 p. 38;
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 89, p. 50.

(m) Braun 1880, cat. n. 112: Jacopo da Bologna, *Gesù sul Monte degli Olivi; Bacio di Giuda; Cristo dinnanzi a Caifa; Cristo deriso*, penna e inchiostro bruno su velina, 22,2 x 16,5 cm, collezione Wicar, inv. n. 381.

Bibliografia:

- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 78, p. 48.

(n) Braun 1880, cat. n. 113: Jacopo da Bologna, *Gesù nel Limbo; San Francesco riceve le stigmate*, penna e inchiostro bruno con tracce della quadrettatura su velina, 21,5 x 16,5 cm, collezione Wicar, inv. n. 382.

Bibliografia:

- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 79, p. 48.

(o) Braun 1880, cat. n. 114: Jacopo da Bologna, quattro scene della Passione: *Deposizione dalla croce; Messa al sepolcro; Resurrezione di Cristo; Soldati scoprono il sepolcro vuoto*, penna e inchiostro bruno su velina, 21,7 x 16,6 cm, collezione Wicar, inv. n. 383.

Bibliografia:

- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. 80, p. 48.

Questo gruppo di disegni ha creato non pochi problemi alla critica storico-artistica sia moderna sia contemporanea. I fogli sono stati variamente attribuiti nel corso dei decenni: oltre al nome di Giacomo Francia, con il quale Morelli li ricorda inventariati nel catalogo fotografico Braun, fu proposta anche un'attribuzione a Jacopo Ripanda (Fiocco, 1920), generalmente accettata fino agli anni Settanta del Novecento. L'interpretazione di due iscrizioni soltanto difficilmente leggibili sui fogli n. 391 e n. 385 ha poi indotto gli storici dell'arte a ricondurre il taccuino a un certo Jacopo da Bologna (1516 ca.). Oggi la critica tende tuttavia a rifiutare l'ipotesi di un'identità fra Jacopo Ripanda e Jacopo da Bologna, preoccupandosi piuttosto di rintracciare per

quest'ultimo un gruppo di opere omogenee all'interno del *corpus* tradizionale del Ripanda (cfr. Faietti, Oberhuber, 1988). I caratteri piuttosto arcaicizzanti dei disegni, il fatto che alcuni di essi servirono ripetutamente da riferimento per la realizzazione di maioliche (cfr. Mallet, 1996), e le derivazioni evidenti da alcune opere di Mantegna, Ercole de' Roberti, Leonardo da Vinci, Signorelli e Genga, offrono buone ragioni per credere che possa trattarsi di una raccolta di modelli.

Sul quaderno di disegni e sulla sua vicenda critica in generale si vedano Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, p. 47; Faietti, Oberhuber (ii), 1988, pp. 311 sgg.

(99) Morelli si riferisce qui alla serie di otto tempere con raffigurazioni bibliche tratte dall'Antico Testamento, forse originariamente esposte in uno dei Gabinetti di Isabella d'Este presso il Palazzo Ducale di Mantova. A partire dal 1838 le tele sono documentate nella collezione Costabili di Ferrara, quindi il gruppo andò disperso con lo scioglimento della prestigiosa raccolta ferrarese, interamente messa all'asta nel 1871. Fatta eccezione per il quadro raffigurante *Dio che appare a Mosè*, ricordato da Morelli in Inghilterra e oggi smarrito, le altre sette opere sono esposte alla National Gallery di Londra, nella raccolta Visconti Venosta a Roma e nella collezione Morelli all'Accademia Carrara (vedi sotto per il dettaglio sui singoli pezzi).

Questo gruppo di opere è stato oggetto di una vicenda critica piuttosto articolata, che le ha viste assegnare di volta in volta al "mitico" Ercole Grandi (Crowe-Cavalcaselle, 1871, ed. 1812, II, pp. 265-266; Morelli, 1891, p. 184), a Lorenzo Costa (Venturi, 1914, VII/3, pp. 807-810), a un seguace del Costa (Berenson, 1968, p. 95; Gould, 1975, pp. 75-77) o a un maestro a lui vicino (Gamba, 1920, p. 527). L'attribuzione al Boccaccino, in seguito comunemente accettata dalla critica, si deve invece a Longhi (Longhi, 1934, ed. 1956, pp. 71). Nondimeno, alla National Gallery di Londra le due tele continuano a essere esposte come opere originali del Costa.

Per un approfondimento generale sulle opere si vedano: A. Puerari, *Boccaccino*, casa editrice Ceschina, Milano 1957, pp. 82-83; Zeri, Rossi, 1986, pp. 91-92.

Nel dettaglio si tratta delle seguenti opere:

(a) Boccaccio Boccaccino *Storia di Mosè (Raccolta della Manna)*, tempera su tela, 119,3 x 78,7 cm, Londra, The National Gallery, inv. NG3103.

(b) Boccaccio Boccaccino, *Storia di Mosè (Trionfo di Miriam)*, tempera su tela, 119,3 x 78,7 cm, Londra, The National Gallery, inv. NG3104.

Bibliografia:

- Puerari, 1957, p. 225;
- C. Gould, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth Century Italian Schools*, Publications Department The National Gallery, London 1975, pp. 75-7 (come seguace di Costa);
- Zeri, Rossi, 1986, pp. 90 sgg.;
- Baker, Henry, 2001, p. 152 (come Lorenzo Costa).

(c) Boccaccio Boccaccino, *Creazione di Eva*, tempera su tela, Roma, raccolta Visconti-Venosta.

(d) Boccaccio Boccaccino, *Tentazione di Eva*, tempera su tela, Roma, raccolta Visconti-Venosta.

(e) Boccaccio Boccaccino, *Cacciata dal paradiso*, tempera su tela, Roma, raccolta Visconti-Venosta.

(f) Boccaccio Boccaccino, *Mosè che fa scaturire le acque*, tempera su tela, Roma, raccolta Visconti-Venosta.

Bibliografia:

- Puerari, 1957, p. 226;
- Zeri, Rossi, 1986, pp. 90 sgg.

(d) Boccaccio Boccaccino, *Caino uccide Abele*, tempera su tela, 117,2 x 75,6 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 951, (legato Giovanni Morelli, 1891).

Morelli, che riteneva erroneamente l'opera un lavoro di Ercole Grandi, acquistò il dipinto poco dopo l'asta del 1871, e precisamente l'11 marzo 1872.

Bibliografia:

- Puerari, *Boccaccino*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1957, p. 226;
- Zeri, Rossi, 1986, cat. n. 64, pp. 90-92.

(h) Boccaccio Boccaccino, *Dio che appare a Mosé*, già Ferrara, collezione Costabili, ubicazione attuale ignota (Inghilterra?).

Bibliografia:

- Zeri, Rossi, 1986, p. 90 sgg.

(100) Andrea Mantegna, *Il Parnaso*, tempera all'uovo su tela, cm 159 x 192, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 370.

La tela fu commissionata al Mantegna da Isabella d'Este, la quale fin dal 1491 si era dedicata alla progettazione del proprio studiolo nel castello di San Giorgio a Mantova. Anche il *Trionfo della virtù* (vedi nota 265) faceva parte dello stesso programma decorativo: le due tele del Mantegna furono collocate l'una di fronte all'altra nello studiolo, affiancate dalla *Lotta tra Amore e Castità* di Pietro Perugino, l'*Allegoria di Isabella d'Este* e il *Mito del dio Como* di Lorenzo Costa, tutte opere oggi conservate al Louvre.

Bibliografia:

- U. Baldini, V. Curzi, C. Prete, *Andrea Mantegna*, Edizioni d'Arte il Fiorino, Firenze 1997, pp. 257-258, fig. p. 194 (catalogo delle opere a cura di C. Prete).

(101) Morelli si riferisce qui agli affreschi eseguiti da Ercole de' Roberti in Palazzo Calcagnini-Beltrami, sul corso Ghiaia a Ferrara. La composizione ricorda nel concetto quella della *Camera picta* eseguita dal Mantegna a Mantova, mentre le figure, ritratte nell'atto di cantare e suonare diversi strumenti, sono probabilmente immagini della società aristocratica che all'epoca si riuniva alla corte di Alfonso I. Tradizionalmente attribuiti al Garofalo, gli affreschi furono riconsegnati al loro legittimo artefice da Morelli (1880, p. 135; 1886, p. 113; 1891, p. 184) e Venturi (1888, pp. 136-137). Cfr. G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 voll. Plon, Nourrit & C.ie, Paris 1897, I, p. 364.

(102) L.N. Cittadella, *Il castello di Ferrara, descrizione storico-artistica: con appendici*, D. Taddei & figli, Ferrara 1875. Ristampa anastatica Graphoprint, Bologna 1971. Cfr. pp. 34-35.

(103) Lorenzo Costa e Gianfranco Maineri, *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Guglielmo d'Acquitània (?) e Giovanni Battista* (detta *Pala Strozzi*), olio e tempera su tavola, 247 x 163,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1119.

Nel 1881, su suggerimento di Morelli, gli eredi della famiglia Strozzi vendettero la pala come opera di Ercole Grandi alla National Gallery di Londra. Inizialmente attribuita a Francesco Francia, a partire dal Cittadella (1782-1783, IV, p. 326) la tavola fu consegnata a Lorenzo Costa, nome che fu in seguito accolto da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 259). Nel 1880 Morelli avanzò l'ipotesi che potesse trattarsi di un lavoro di Ercole Grandi (1880, pp. 135-136; 1886, p. 113; 1891, pp. 184-185), un parere sostenuto anche da Gruyer (1897, II, p. 190, 228-229). Fu invece Longhi (1934, ed. 1956, pp. 58, 72-73) il primo a intuire la possibilità di una collaborazione tra il Costa e una mano più tarda, cronologicamente collocabile all'inizio del XVI secolo. Successivamente, Calvesi (1958) ha dimostrato che la pala fu iniziata dal Manieri e

completata dal Costa in seguito al trasferimento del primo artista a Mantova, un'opinione che ha trovato concorde la critica contemporanea.

Bibliografia:

- Baker, Henry, 2001, p. 150;
- Negro, Roio, 2001, cat. n. 33.b, pp. 107-109, tav. XVI.

(104) Lorenzo Costa, *Madonna in trono fra i Santi Agostino, Giovanni Evangelista, Francesco, Possidonio e due angeli musicanti* (detta *Pala Ghedini*), tavola, 220 x 140 cm, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte.

Inscritto: "LAURENTIUS COSTA F.1497"

L'opera di Lorenzo Costa scelta qui da Morelli per il suo paragone è una fra le più note e lodate del maestro. Il dipinto fu commissionato da Francesco Ghedini un anno prima di morire, quando nel 1497 fece costruire la propria cappella nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna.

Bibliografia:

- Negro, Roio, 2001, cat. n. 28, pp. 103-104, tav. XIII.

(105) Lorenzo Costa, Gianfranco Maineri, *Deposizione dalla Croce*, olio su tavola centinata, 82 x 164 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, collezione della Cassa di Risparmio, inv. n. 8/11015

Questa tavola formava la lunetta della *Pala Strozzi*, oggi conservata alla National Gallery di Londra (vedi nota n. 103). A differenza dell'ancona, che fu acquistata dal marchese Strozzi Sacrati nel 1859, la lunetta fu venduta al conte Saroli nel 1818, per poi passare ai Lombardi, ai Massari e infine alla Cassa di Risparmio ferrarese (1961). Accanto al Costa e al Maineri, una terza mano sembrerebbe aver partecipato alla realizzazione della tavola, probabilmente la stessa a cui si devono anche alcuni interventi minori sulla pala di Londra.

Bibliografia:

- Bentini, 1992, cat. n. 370 (a cura di N. Roio), pp. 341-345;
- Negro, Roio, 2001, cat. n. 33.a, pp. 107-109.

(106) Vicino da Ferrara, *San Sebastiano*, tempera su tavola, 59 x 21,5 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 332.

Longhi accostò questa tavola ai dipinti raffiguranti i *Santi Giovanni Battista e Girolamo* conservati nella collezione Berenson a Settignano (cfr. Longhi 1934, ed. 1956, figg. 164-165), ovvero proprio a quelle opere che, esposte nel 1933 come lavori di Ercole de' Roberti (*Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*), avevano consentito allo storico dell'arte di ricostruire il profilo critico di Vicino da Ferrara (1934, ed. 1956, p. 50).

Bibliografia:

- Bentini, 1992, cat. n. 83 (a cura di D. Benati), p. 79.

(107) Bernardino Pinturicchio, cerchia di (copia), *Gruppo di sei giovani guerrieri in piedi*, punta d'argento, biacca, acquerellature marroni, carta bianca filigranata preparata con colore grigio (recto), Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 280E.

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Ercole Grandi, fu per la prima volta ricondotto a Bernardino Pinturicchio da Ferri (cfr. Petrioli Tofani). Lo stesso gruppo di guerrieri si incontra anche sia su un foglio al Louvre (vedi nota 108), sia su un altro conservato nella Robert Lehman Collection, al Metropolitan Museum di New York (Perugino, cerchia di, 249 x 161 cm, inv. 1975.I.399; cfr. Forlani Tempesti, 1991, cat. n. 73, pp. 214-216). La figura ritratta in primo piano è inoltre la stessa che vediamo anche in un disegno dell'Accademia veneziana (Perugino, seguace?, 237 x 127 cm, inv. n. 174; cfr. Ferino Pagden, 1984, cat. n. 55, p. 144). Forlani Tempesti ha suggerito che tutti questi disegni siano copie realizzate da mani differenti, e forse

eseguite a partire da un prototipo comune. Secondo la storica dell'arte, il foglio del Louvre presenterebbe meno incongruenze rispetto agli altri e sarebbe per questo più probabilmente la copia diretta dell'originale perduto. Nondimeno, Scarpellini (2003, p. 265) ha recentemente proposto per il foglio fiorentino un'attribuzione al Pinturicchio. L'argomentazione della Forlani Tempesti sembra però più convincente, dal momento che tutte e tre le versioni note sono state eseguite a punta metallica o pennello e lumeggiate in bianco su carta preparata o colorata, una tecnica generalmente riservata alla realizzazione di modelli ed *exempla* per la bottega.

La questione del *corpus* grafico del Pinturicchio sembra essere un capitolo pressoché dimenticato dalla storiografia artistica contemporanea. Dopo l'interesse sollevato da Morelli – talmente preoccupato di ricostruire il catalogo dell'artista da agire perfino a discapito di quello dello stesso Raffaello (cfr. S. Ferino Pagden, 1993; e V. Locatelli, di imminente pubblicazione) – fu Fischel l'ultimo storico dell'arte a essersi dedicato con metodo allo studio dei disegni del Pinturicchio (1917).

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, a cura di, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. 1. Disegni esposti*, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1986, inv. n. 280 E, pp. 122-123;
- Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection, 7 voll., V, Italian Fifteenth- to Seventeenth-Century Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, New York/Princeton University Press, Princeton 1991, pp. 214-216.

(108) Bernardino Pinturicchio, cerchia di (copia), *Gruppo di sette guerrieri*, punta d'argento, biacca, acquerellature marroni, carta bianca filigranata preparata beige, 254 x 149 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. 3451 (recto).

Il numero di inventario qui segnalato da Morelli si riferisce al catalogo di Reiset (1866, n. 255, pp. 82-83), conservatore della raccolta di dipinti e dal 1850 anche direttore del Département des Arts graphiques del Louvre.

Per una ricostruzione della storia critica relativa a questo disegno, proveniente dalla collezione Jabach, si veda la nota precedente. Al Louvre il foglio è assegnato ancora oggi senza riserve al Pinturicchio.

Bibliografia:

- Forlani Tempesti, 1991, pp. 214-216;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=100659>

(109) Francesco Francia, *Giuditta con la testa di Oloferne*, penna, pennello, inchiostro e acquerello bruno, lumeggiature bianche su pergamena preparata in beige, controfondato, 32,6 x 26,2 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. 5606.

Il disegno, entrato al Louvre dalla collezione di Filippo Strozzi nel 1806, faceva originariamente parte della raccolta di Filippo Baldinucci, che lo aveva attribuito ad Andrea Mantegna (cfr. la scritta in basso a sinistra sul foglio: “Di Andrea Mantgena Maestro del / [Corre]ggio Pitto(...) 60 [barrato]”); tale giudizio trovava certo giustificazione nell'invenzione compositiva del foglio che, mutuando il soggetto dalle numerose edizioni mantegnesche, ritrae Giuditta mentre ripone la testa di Oloferne in un sacco. Nel primo catalogo dei disegni del Louvre, Reiset (1866, cat. n. 436, p. 139) assegnava il foglio alla scuola veneziana o lombarda tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, proponendo in alternativa un'attribuzione a Lorenzo Costa, mentre Morelli suggerisce qui ancora una volta il nome del fantomatico Ercole Grandi. Il disegno fu in seguito ritenuto un lavoro uscito dalla bottega del Francia, e fu soltanto grazie a Pouncey se esso venne restituito al maestro stesso (cfr. Faietti, D. Cordellier, R. Serra, 2002, p. 28), un'attribuzione oggi confermata dalla critica e accolta anche dalla direzione del museo parigino.

Bibliografia:

- M. Faietti, D. Cordellier, R. Serra, *Un siècle de dessin à Bologne. 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine* (cat. mostra, Parigi, Musée du Louvre, 30 marzo-2 luglio 2001), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001, cat. 5, pp. 28-30 ;
- M. Faietti, a cura di, *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto* (cat. mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), Electa, Milano 2002, cat. n. 7, pp. 74-75;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc&idFicheOeuvre=7972>

(110) Ludovico Mazzolino, *Ecce Homo*, olio su tavola, 66 x 43,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 123.

Proveniente dalla Galleria Aldobrandini, passato nella collezione di Sir Francis Morland (1832) e in quella del conte J. Pontalès-Gorgier di Parigi (1865), nel 1876 il dipinto fu acquistato dalla Gemäldegalerie di Dresda presso il mercante d'arte Cox di Londra. L'opera è accostabile sia per composizione sia per qualità all'*Ecce Homo* di Chantilly (olio su tavola, 55 x 43 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. n. 36), forse con una datazione leggermente posteriore (1525 ca.).

Che Morelli si riferisca qui al Mazzolino chiamandolo Francesco va senz'altro letto come *lapsus calami* dell'autore.

Bibliografia:

- S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1968, cat. n. 18, p. 40, tav. XIV;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1134, p. 351.

(111) Già nel suo scritto sulla Galleria Borghese, Morelli aveva definito la relazione tra questi due artisti aiutandosi con un paragone: "Quale dei due ha influito sull'altro, Garofalo sul Dosso o questo sul più giovane Garofalo? Secondo il mio sentimento i due pittori stanno fra di loro nella relazione medesima che corre fra il Francia e Lorenzo Costa, vale a dire che ognuno dei due può aver preso dall'altro qualche cosa e qualche cosa all'altro aver dato"(cfr. Morelli, 1890, ed. 1991, p. 215).

Il contributo di Morelli agli studi su Benvenuto Tisi è stato riassunto da Alberto Neppi nel suo *Il Garofalo. Benvenuto Tisi*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1959, pp. 7-8.

(112) Girolamo da Carpi (e Battista Dossi?), *Venere sulla conchiglia trainata da cigni* (detta anche *Venere sull'Eridano* e, impropriamente, *Galatea*), olio su tela, 144 x 267,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 143.

L'opera, commissionata da Alfonso I d'Este per la cosiddetta "camera del poggiolo" del Palazzo Ducale di Ferrara e inviata a Modena nel 1618, giunse a Dresda nel 1746 grazie al famoso acquisto di un gruppo di dipinti della collezione estense. Fin dalla prima edizione del suo libro (1880, p. 137; 1886, p. 114), Morelli inserisce questa tela fra quelle concepite e disegnate da Dosso Dossi ma eseguite da Girolamo da Carpi, dal Garofalo o da Battista Dossi.

Gibbons ritiene la *Venere* di Dresda un lavoro di collaborazione fra Girolamo da Carpi e Battista Dossi (1968, cat. 93, pp. 223-224), un'ipotesi confermata anche da Mezzetti, che riconosce l'intervento del Dossi non soltanto sulla figura della Venere, bensì anche su quella dell'Amore e nel paesaggio. Nel recente catalogo generale del museo sassone non si registra tuttavia nessuna variazione dell'attribuzione tradizionale, e la tela è assegnata a Girolamo da Carpi.

Bibliografia:

- Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1977, cat. n. 33, pp. 26, 73-74, figg. 32-33 e tav. XIII;
- Marx, 2005, II, cat. n. 797, p. 273.

(113) Morelli commette qui un'imprecisione e, invece di segnalare il numero adottato dal catalogo Woermann in seguito al suo intervento di revisione, indica l'opera servendosi ancora di

quello utilizzato da Hübner (cfr. 1852-1876, cat. n. 134). Il riferimento va qui dunque al seguente quadro:

Battista Dossi, *La Pace*, olio su tela, 211 x 109 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 127 (*pendant* del gall. n. 126, vedi nota successiva).

Il dipinto, commissionato dal duca Ercole II d'Este per il suo nuovo appartamento nel Palazzo di Corte a Ferrara, fu esposto nel Castello intorno al 1554, nella camera della Paziienza. Trasferito da Ferrara a Modena (1618), nel 1746 esso entrò a far parte della collezione sassone con un'attribuzione a Dosso Dossi, poi mantenuta nei successivi inventari e cataloghi della Gemäldegalerie. Morelli, che pure supponeva l'intervento di una mano diversa da quella del Dosso, confermò il giudizio tradizionale, mentre la critica successiva – con l'eccezione di Zwanziger (1911, pp. 58-59) – ha sostenuto un'attribuzione a Battista Dossi, accolta anche dalla direzione della pinacoteca a partire dal catalogo di Hans Posse (1929, cat. n. 126, p. 64).

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. 90, p. 221, fig. 157;
- Marx, 2005, II, cat. n. 585, p. 222.

(114) Battista Dossi, *La Giustizia*, olio su tela, 200 x 105,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 126 (*pendant* del gall. n. 127, vedi nota precedente).

La tela condivide provenienza e storia critica con l'opera discussa alla nota precedente. Morelli sostenne l'attribuzione dell'opera a Dosso Dossi, pur senza escludere l'intervento di un'altra mano; l'attribuzione a Battista Dossi fu invece universalmente accolta a partire dal 1948, quando Frederick Antal (1948, pp. 81-109) dichiarò che di fronte a questi due dipinti di Dresda (gall. n. 126 e 127) non era possibile pensare che a Battista Dossi.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. 89, pp. 220-221, fig. 156;
- A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 voll., Bartoncello, Cittadella (Padova) 1994-1995, I, cat. n. 503, pp. 369-370, fig. 236;
- Bentini, 1998, cat. n. 95 (a cura di C. Nicosia), pp. 314-315;
- Marx, 2005, II, cat. n. 585, p. 222.

(115) Vedi nota n. 113.

(116) Anche Gibbons (1968, p. 221) ricorda due copie della *Pace* di Battista Dossi, una già a Ferrara nella collezione Costabili, l'altra a Bologna nella collezione del duca di Montpensier. Per Morelli si tratterebbe della stessa opera, passata da Ferrara a Bologna fra il 1886 e il 1891.

(117) Vedi nota n. 130.

(118) Dosso Dossi e Battista Dossi, *Disputazione dell'Immacolata Concezione con i quattro Padri della Chiesa e San Bernardino*, olio su tavola di pioppo, 358 x 208 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 128.

Come la sua variante più piccola (gall. n. 129, vedi note 132, 184), anche questa tavola andò distrutta a Dresda durante il secondo conflitto mondiale. Il 23 novembre 1532, il cronista modenese Tomasino de' Bianchi, detto Lancillotti (IV, 1866, p. 114), annotava nel suo diario che questa pala d'altare, commissionata al Dosso dalla Confraternita dell'Immacolata Concezione, era stata collocata pochi giorni prima nel Duomo di Modena. Nonostante i documenti riferiscano l'opera al Dosso in persona, parte della critica vi ha riconosciuto la mano di Battista, ritenendo quindi il dipinto un lavoro di collaborazione fra i due artisti, un'ipotesi per la quale si è espresso anche Gibbons. Morelli, e come lui la direzione del museo sassone fino a oggi – fatta eccezione per il primo catalogo Hübner, dove il dipinto era inserito nella scuola del Dosso (1856, cat. n.

119) – prestò fede all'attribuzione originale, assegnando il quadro al più anziano dei due fratelli. Nondimeno, si rimanda qui alla nota 133 per segnalare un'incongruenza nel testo morelliano che, poche righe più avanti e con la sola eccezione dei gall. n. 126 e 127, si riferisce alle opere discusse in questa sezione come a lavori di collaborazione fra Dosso e Battista Dossi o Dosso e Girolamo da Carpi.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 123, pp. 238-239, fig. 87;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 480, pp. 357-358, fig. 215;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV119, p. 709.

(119) Garofalo, *Diana ed Endimione*, olio su tela, 94,5 x 154 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 139.

Nel 1746, l'opera giunse a Dresda dalla collezione estense di Modena recando un'attribuzione al Parmigianino. Il dipinto ha subito una travagliata storia attributiva, vedendosi assegnare di volta in volta a Dosso, Parmigianino e Girolamo da Carpi. Fu Morelli il primo a riconsegnare la tela al suo legittimo autore – assegnando dapprima l'esecuzione del quadro a Girolamo da Carpi (1880, p. 138; 1886, p. 115) e poi, più cautamente, a un allievo del Garofalo (1891, pp. 187-188). Con l'eccezione di Serafini (1915, pp. 86-88, 424), che credette riconoscervi unicamente la mano di Girolamo da Carpi, tutta la critica successiva ha confermato l'opinione morelliana.

Bibliografia:

- A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559). Catalogo generale*, Luisè editore, Rimini 1993, cat. n. 183, pp. 250-251;
- Bentini, 1998, cat. n. 97 (a cura di C. Nicosia), pp. 318-319;
- Marx, 2005, II, cat. n. 761, p. 264.

(120) Battista Dossi, *Aurora* (detto anche *Ora, con il cavallo di Apollo*), olio su tela, 89 x 155 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 130.

Nel 1746, il dipinto giunse a Dresda dalla collezione estense con un'attribuzione al Garofalo. La paternità di Dosso Dossi fu tuttavia suggerita già nel catalogo redatto da Riedel e Wenzel (1765, G.I. 352), un giudizio confermato anche da Hübner (1852-1876, cat. n. 133). Morelli, che pure vi riconosce un'idea compositiva del Dosso, ne assegnò l'esecuzione dapprima a Girolamo da Carpi (1880, p. 138; 1886, pp. 115-116) e successivamente a un allievo del Garofalo (1891, p. 188), mentre Woermann e Posse (1929, cat. n. 130, p. 65) preferirono inscrivere la tela nella scuola del Dosso. Più tardi, Mendelsohn (1914, p.145) sostenne ancora una volta l'autografia del Dosso, mentre Antal (1948, p. 93) credette di scorgervi la mano di Girolamo da Carpi. In tempi più recenti, nemmeno Gibbons, che pure ne attribuisce l'esecuzione a Battista Dossi, ha voluto escludere completamente la partecipazione del de Carpi. Nell'ultimo catalogo della collezione, la direzione della Gemäldegalerie ha invece confermato il battesimo al Dossi più giovane.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 91, pp. 221-222, fig. 153;
- Marx, 2005, II, cat. n. 586, p. 223.

(121) Battista Dossi, *Notte* (detto anche *Il Sogno*), olio su tela, 82 x 149,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 131.

Anche questo dipinto proviene dalla collezione estense di Modena. Giunto a Dresda nel 1746 come opera del Garofalo, esso fu registrato da Riedel e Wenzel quale lavoro di Dosso Dossi (1765, G.I. 300) e come tale accolto anche nel catalogo di Hübner (1852-1876, n. 136). L'ipotesi morelliana che potesse risultare di una collaborazione fra i due fratelli Dossi era già stata avanzata fin dalla prima edizione del suo libro (1880, p. 138; 1886, pp. 116), mentre Woermann (1887-1908, cat. n. 131) e Posse (1929, cat. n. 131, p. 65) confermano anche in questo caso il

giudizio già espresso per il dipinto gall. n. 130, assegnando la tela alla scuola del Dosso; Venturi (1882, p. 313) fu invece tra i primi ad attribuire l'opera al fratello minore Battista, un parere che ha trovato concorde la critica successiva. Mezzetti (1965, pp. 49-50, 81) ha dimostrato che il dipinto fu eseguito per gli appartamenti del duca Ercole nel Palazzo di corte all'inizio del 1544, come parte di una serie decorativa raffigurante le diverse fasi del giorno. L'opera sarebbe dunque il *pendant* del gall. n. 130 (vedi nota 120), di un dipinto perduto raffigurante *Apollo o Il Giorno*, e probabilmente anche del gall. n. 139 (vedi nota 119).

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 92, pp. 222-223, fig. 151, 154, 155;
- P. Humfrey, M. Lucco, a cura di, *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, (cat. mostra Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 settembre-14 dicembre 1998; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 gennaio-28 marzo 1999; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 27 aprile-11 luglio 1999), Ferrara Arte, Ferrara 1998, cat. n. 54 (a cura di P. Humfrey), pp. 261-263;
- Marx, 2005, II, cat. n. 587, p. 223.

(122) Girolamo da Carpi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tela, 134,5 x 107,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 144.

L'opera fu acquistata da Augusto III a Modena (1746) come lavoro del Parmigianino, un'attribuzione che mantenne fino a che Julius Hübner non la assegnò a Dosso Dossi (1856, cat. n. 118; 1862-1876, cat. n. 137). Morelli fu il primo a proporre il nome di Girolamo da Carpi quale esecutore materiale del quadro (1880, pp. 139-140; 1886, p. 116; 1891, p. 188), un parere accolto unanimamente dalla critica successiva; nondimeno, la sua scelta di assegnare la tela alla serie di composizioni dossesche del maestro non è ancora stata confermata, e Mezzetti pensa piuttosto a un'invenzione del Carpi ispirata a un modello perduto del Parmigianino (1977, p. 30).

Bibliografia:

- Mezzetti, 1977, cat. n. 34, pp. 29-30, 74-75, fig. 39, tav. XVII;
- Bentini, 1998, cat. n. 98 (a cura di C. Nicosia), pp. 320-321;
- Marx, 2005, II, cat. n. 798, p. 273.

(123) Girolamo da Carpi, *Ganimede*, tela, 80,5 x 145 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 145.

Il dipinto giunse a Dresda nel 1746 recando un'attribuzione al Parmigianino, successivamente mantenuta in tutti i cataloghi redatti da Hübner (1856, cat. n. 146; 1862-1876, cat. n. 165; 1880, cat. n. 182). Fin dalla prima edizione di questo libro (1880, p. 139; 1886, p. 116), Morelli aveva ipotizzato di poter attribuire l'esecuzione dell'opera a Girolamo da Carpi, ritenendo però la composizione un'invenzione di Dosso Dossi; Woermann riporta l'opinione di Morelli ma preferisce assegnare interamente l'opera a Girolamo da Carpi, un giudizio confermato dalla critica successiva. Secondo Hans Posse, che pure accoglie la paternità di Girolamo da Carpi (1929, pp. 64, cat. n. 145, p. 75), insieme ai gall. n. 141 (*Matrimonio mistico di Santa Caterina*, olio su tavola, 68 x 52,5 cm) e 142 (vedi nota successiva) la tela avrebbe fatto parte di una serie decorativa esposta nel Castello Estense a Ferrara, alla quale è possibile accostare anche altre opere di Dosso Dossi, Battista Dossi (gall. n. 124-131) e del Garofalo (gal. n. 132, 135, 138, 139), tutte conservate a Dresda. Si ricorda qui inoltre l'osservazione di Norman Canedy (1970, p. 93), che ritiene il *Ganimede* di Dresda eseguito a partire da un disegno perduto del Parmigianino, e lo accosta al *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi.

Bibliografia:

- Mezzetti, 1977, cat. n. 35, pp. 29, 75, fig. 38, tav. XVI;
- Marx, 2005, II, cat. n. 799, p. 273.

(124) Girolamo da Carpi, *Il Caso e la Pazienza*, tela, 211 x 110 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 142.

Morelli qui si confonde, dal momento che anche questo dipinto giunse a Dresda con un'attribuzione al Parmigianino, e non a Girolamo Bedoli (cfr. Inv. 1746 [1855], fol. 7v). Fin dalla prima edizione del suo libro (1880, pp. 139, 144; 1886, pp. 116, 121) Morelli annovera questa tela fra le composizioni dossesche eseguite da Girolamo da Carpi. L'opera fu riconsegnata definitivamente al suo legittimo artefice da Venturi (1882, pp. 23-25), che per primo la identifica con la tela eseguita da Girolamo da Carpi nel 1541 ed esposta nella Camera della Pazienza del Castello estense.

Bibliografia:

- Mezzetti, 1977, cat. n. 32, pp. 73, fig. 387 tav. XV;
- Marx, 2005, II, cat. n. 796, p. 272.

(125) Girolamo da Carpi, copia da, *Il Caso e la Pazienza*, olio su tela, 203 x 95 cm, Modena, Galleria estense, inv. n. 93.

L'opera è una copia fedele del dipinto omonimo conservato a Dresda (vedi nota precedente). Venturi (1882, p. 24) rifiutò per primo l'attribuzione tradizionale al Mastelletta, qui ancora ricordata da Morelli, limitandosi a dire la tela una copia del quadro realizzato per il complesso allegorico della Sala della Pazienza nel Castello estense di Ferrara. Basandosi su alcune considerazioni stilistiche, Bentini ha recentemente avanzato l'ipotesi che la copia possa risalire alla seconda metà del XVII secolo, quando Francesco Stringa era soprintendente della Galleria Ducale.

Bibliografia:

- Bentini, 1998, cat. n. 153 (a cura di M.P. Marzocchi), pp. 400-401.

(126) [F. Castellani Tarabini], *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria estense*, Tip. della Regio-ducal Camera, Modena 1854.

(127) Dosso Dossi e Battista Dossi, *San Michele sconfigge Satana*, olio su tela, 205 x 119 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 125.

Questo dipinto, insieme al suo *pendant*, gall. n. 124 (vedi note 117, 130), fu commissionato dal duca Ercole II d'Este e ultimato dai fratelli Dossi all'inizio del 1540; vendute entrambe ad Augusto III di Sassonia nel 1746, le due tele giunsero a Dresda recando l'una il nome del Garofalo (*San Giorgio*), l'altra quello di Francesco Penni (*San Michele*) – un'attribuzione, questa, giustificabile forse alla luce dell'influsso raffaellesco che trapela dal dipinto e lo ricollega alla tela del Louvre con il medesimo soggetto (vedi nota 129).

Fin dalla prima edizione del suo libro, Morelli (1880, p. 138-140, 250; 1886, p. 115, 117, 220) suggerisce per il *San Michele* un'attribuzione a Dosso Dossi, un parere accolto senza riserve da Woermann (1872-1908, cat. n. 124 e 125) e respinto invece da Posse, che preferisce assegnare il quadro al fratello minore Battista (1929, cat. n. 124, p. 63). Più di recente, sottolineando l'esecuzione dura e precisa del *San Michele*, Gibbons ha suggerito trattarsi di una realizzazione di Battista Dossi su un modello concepito dal fratello Dosso. L'evidente differenza qualitativa che separa il *San Michele* dal *San Giorgio* ha però indotto Peter Humfrey a ritenere il *San Michele* un lavoro completamente autografo del Dosso maggiore, pensando a un intervento soltanto molto limitato di Battista. L'ipotesi di una collaborazione fra i due artisti è stata accolta anche dall'attuale direzione della pinacoteca sassone.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. 122, p. 238, fig. 149;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 502, pp. 368-369, fig. 235;
- Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 43 (a cura di P. Humfrey), pp. 224-229;
- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 589, p. 223.

(128) Morelli si riferisce qui al cartone a grandezza naturale che Raffaello inviò in dono al duca Alfonso di Ferrara nel novembre del 1518, e che quindi Dosso Dossi avrebbe avuto modo di vedere e studiare di persona (cfr. Ballarin, 1994-1995, I, doc. n. 134, p. 135), traneandone così ispirazione per la sua opera omonima oggi a Dresda.

Un cartone certamente preparatorio al dipinto di Dresda è invece quello conservato al Département des Arts graphiques del Louvre: Dosso o Battista Dossi, *L'arcangelo San Michele e il drago*, penna, inchiostro bruno, acquarello bruno e biacca, 33,5 x 21,5 cm, inv. n. 9899. Il foglio proviene dalla collezione Jabach, dove era attribuito a Raffaello; il battesimo ai fratelli Dossi si deve a Cordellier (1988, pp. 237-239), ed è stato confermato dal resto della critica contemporanea.

Bibliografia:

- Ballarin, 1994-1995, I, sotto il cat. n. 502, pp. 368-369;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=102039>

(129) Si tratta rispettivamente del *San Michele e il drago* (detto *Il grande San Michele*) – tavola trasferita su tela nel 1751, 268 x 160 cm, inv. n. 610 –, e della *Sacra famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino e due angeli* (detto *La Grande Sacra Famiglia di Francesco I*) – tavola trasportata su tela nel 1751, 207 x 140 cm, inv. n. 604 –, entrambi autografi di Raffaello ed esposti al Musée du Louvre di Parigi.

Bibliografia:

- *Hommage à Raphael. Raphael dans les collections françaises* (cat. Mostra, Parigi, Galerie nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1983), Ministère de la Culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1983, pp. 90-92 e 93-95.

(130) Dosso Dossi e Battista Dossi, *San Giorgio e il drago*, olio su tela, 206 x 121 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 124.

Il *San Giorgio, pendant* del gall. n. 125 (vedi note 117, 127), ripropone lo stesso motivo realizzato da Raffaello nella piccola tavola che, commissionata da Guidobaldo da Urbino nel 1506, fu inviata in dono al re inglese Enrico VIII (vedi nota successiva). L'attribuzione al Garofalo con la quale la tela giunse a Dresda è stata rifiutata dalla storiografia artistica contemporanea; fu ancora una volta Morelli a riconsegnare il dipinto al Dosso, giudicandolo un suo lavoro giovanile (1880, pp. 138, 140; 1886, pp. 115, 117-118; 1891, p. 187-190. Cfr. nota 133), un parere accolto con entusiasmo da Karl Woermann (1872-1908, cat. n. 124) All'inizio del secolo scorso, Berenson (1907, p. 208) ripropose il nome di Girolamo da Carpi quale esecutore almeno parziale del dipinto, un'opinione ripresa anche da Gibbons, che pure ipotizza una collaborazione dell'artista con i due fratelli Dossi, e, in tempi più recenti, da Ballarin (1994-1995, pp. 368-369). Anche in questo caso la direzione del museo sassone ha confermato l'ipotesi della collaborazione fra Dosso e Battista Dossi.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. 121, pp. 237-238, fig. 150;
- Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 43 (a cura di P. Humfrey), pp. 224-229;
- Marx, 2005, II, cat. n. 588, p. 223.

(131) Raffaello, *San Giorgio e il drago*, olio su tavola, 28,5 x 21,5 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. n. 1937.1.26

Firmato in oro sulla gualdrappa del cavallo: "Raphello".

Nel 1891, la tavola si trovava ancora nella collezione dell'Hermitage di San Pietroburgo, nella quale era entrata grazie all'acquisto di Caterina di Russia. Nel 1937, il governo sovietico cedette l'opera ad Andrew W. Mellon, che la legò alla collezione della National Gallery di Washington.

Il dipinto, sicuramente opera originale del giovane Urbinate, fu probabilmente un dono del duca Guidobaldo di Urbino a Sir Gilbert Talbot, il cavaliere che nel 1504 portò in Italia il corredo necessario a insignire il duca dell'ordine della giarrettiera, così come voluto da re Enrico VIII d'Inghilterra.

Bibliografia:

- J.O. Hand, a cura di, *National Gallery of Art. Master Paintings from the Collection*, Abrams, New York 2004, cat. n. 55, pp. 78-79.

(132) Dosso Dossi, *Disputazione dell'Immacolata Concezione*, tavola trasportata su tela, 155 x 116,5 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 129.

Il dipinto andò distrutto durante la Seconda guerra mondiale insieme alla sua versione più grande, anch'essa già a Dresda (gall. n. 128, vedi nota 118). Acquisito a Modena nel 1746, il quadro giunse a Dresda con un'attribuzione al Garofalo (Riedel/Wenzel, 1765, G.I. 198), mentre Hübner preferì più genericamente assegnare la tavola alla scuola del Dosso (1856, cat. n. 116; 1862-1876, n. 138). Fu quindi Morelli (1880, pp. 140-41, 153; 1886, p. 118, 130; 1891, pp. 109, 208) il primo a occuparsi dei problemi attributivi legati all'opera, che egli riteneva essere un lavoro del periodo giovanile del Dosso, un parere tendenzialmente confermato dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. 13, pp. 171-172, fig. 51;
- Ballarin, 1994-1995, II, fig. 750;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV120, p. 709.

(133) Morelli rivela qui quale fosse in realtà la sua opinione complessiva sulle opere dossesche prese in esame in questa sezione del testo: fatta eccezione per i gall. n. 126 e 127, che egli assegna senza riserve al Dosso, egli riteneva infatti che tutti gli altri dipinti attribuibili al maestro non fossero altro che lavori di collaborazione fra lo stesso Dosso, ideatore delle composizioni, e Girolamo da Carpi o Battista Dossi, esecutori materiali delle opere.

(134)

(a) Anche oggi nessuna opera del Dosso fa parte della collezione della Alte Pinakotek di Monaco.

(b) Probabilmente Morelli si riferisce al seguente dipinto del Dosso, l'unico del maestro conservato al museo di Berlino:

Dosso Dossi, *Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe e Francesco*, olio su tavola, 63 x 48 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 227.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 3, p. 166, fig. 11;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 355, tav. CV, II, fig. 354, 356;
- Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 5 (a cura di P. Humfrey), pp. 96-97.

(c) Dosso Dossi, *San Girolamo*, olio su tela, 50,3 x 74,2 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 263.

Stupisce qui il giudizio negativo espresso da Morelli, dal momento che il *San Girolamo* di Vienna è in realtà l'unica opera firmata del maestro: in basso a destra della tela, il nome del Dosso si scopre risolvendo un raffinato rebus composto da una "D" maiuscola attraversata da un osso. Il dipinto fu anche riprodotto da David Teniers il Giovane in una delle sue famose vedute delle gallerie del palazzo dell'arciduca Leopold Wilhelm a Bruxelles (*Galleria dell'arciduca Leopold Wilhelm*, olio su tela, Petworth House, West Sussex, collezione Egremont, The National Trust).

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 77, p. 212, figg. 43-44;
- Kunsthistorisches Museum (ed.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Mit 2341 Abbildungen*, Christian Brandstätter, Wien 1991, p. 50, tav. 116;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 365, p. 309, II, figg. 464, 465, 487;
- Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 20 (a cura di P. Humfrey), pp. 133-136.

(d) Anche oggi nessuna opera di Dosso Dossi fa parte della collezione del Museo del Prado.

(e) La National Gallery di Londra conta oggi ben tre opere del maestro. Se però due di queste (inv. NG4032 e NG3924) furono acquisite soltanto dopo la morte di Morelli (vedi anche nota 136), il *connoisseur* sembra nondimeno ignorare la tavola raffigurante *Un uomo abbraccia una donna* (olio su tavola di pioppo, 55 x 75,5 cm, inv. NG1234), nonostante essa fosse entrata a far parte della pinacoteca londinese fin dal 1887, quando il museo la comprò dal mercante d'arte inglese Fairfax Murray. Si tratta del frammento di un grande tondo ligneo che decorava il soffitto della camera del poggiolo nel palazzo ducale di Ferrara.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 33, p. 184, figg. 56;
- Braham, J. Dunkerton, *Fragments of a Ceiling Decoration by Dosso Dossi*, in "National Gallery Technical Bulletin", 5 (1981), pp. 26-37;
- Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 32a (a cura di P. Humfrey), pp. 187-191;
- Baker, Henry, 2001, p. 193.

(135) Sono infatti tre le tele del Dosso conservate nella collezione reale di Hampton Court:

(a) *Gesù con un gallo*, olio su tela applicata su tavola, 168 x 162 cm, Londra, Hampton Court, Royal Collection, inv. n. 97.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 28, pp. 180-181, fig. 97.

(b) *Ritratto di uomo con cinque anelli*, olio su tela, 81,3 x 58,5 cm, Londra, Hampton Court, Royal Collection, inv. n. 883.

Si veda a tal proposito anche la corrispondenza Morelli-Richter (Richter-Richter, 1961, p. 188).

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 29, p. 181, fig. 61;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 415, II, fig. 602.

(c) *San Guglielmo d'Aquitania* (?), olio su tela applicata su tavola, 84,5 x 73,2 cm, Londra, Hampton Court, Royal Collection, inv. n. 183.

Nei vecchi inventari della collezione il dipinto era catalogato come originale di Giorgione, mentre Justi (1908, p. 213) lo ritenne soltanto una derivazione dal Barbarelli. La prima attribuzione al Dosso fu proposta nell'inventario di James II, sebbene fu soltanto sulla scia del giudizio espresso da Morelli (1880, p. 141; 1886, pp. 118-119; 1891, p. 191) che si affermò il nome del Dosso, in seguito accolto dalla critica. Tuttavia, secondo Gibbons le numerose varianti del dipinto esistenti (Bruxelles, Darmstadt, Digione, Francoforte, Milano, Versailles, Vienna) avvalorerebbero la tesi del modello giorgionesco.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 30, pp. 181-182, fig. 59.

(136) Dosso Dossi, *L'adorazione dei magi*, olio su tavola, 85,1 x 108 cm, Londra, The National Gallery, inv. NG 3924.

Il dipinto fu acquistato da Jean Paul Richter in occasione della vendita Knighton (Christie's, 23 maggio 1884, lotto n. 524), entrando a far parte di lì a poco della collezione di Ludwig Mond (1888). Nel 1924, per volontà testamentaria, quest'ultimo donò la tavola al museo londinese (sulle vicende legate alla collezione Mond si veda la nota 274). L'attribuzione della tavola è universalmente riconosciuta dalla critica.

A proposito di quest'opera si veda anche lo scambio epistolare tra Morelli e Richter (Richter-Richter, 1961, p. 409)

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 34, pp. 184-185, fig. 69;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 358, p. , tavv. CX, CXIV, II, figg.429, 427, 433, 450;
- Baker, Henry, 2001, p. 193.

(137)

(a) Garofalo, *Minerva e Nettuno*, olio su tela, 211 x 140 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 132.

Datato: "1512 Nov."

Il dipinto, alterato per rappresentare un'allegoria della Religione e della Fede, proviene dalla collezione estense di Modena, dove era tradizionalmente attribuito al Francia (Gherardi, 1752, cat. n. 48) – un parere ripreso più di recente anche da Wittkower (1977, p. 141), ma generalmente rimasto senza seguito. Giunta a Dresda (1746), l'opera fu ben presto attribuita a Garofalo e accolta come tale anche nei cataloghi della Gemäldegalerie e dal resto della critica storico-artistica. La tela, datata al 1512, costituisce infatti un punto di partenza fondamentale per una valutazione cronologica dell'opera dell'artista; Fioravanti Baraldi vi riconosce un'importante testimonianza della ricettività del Dosso nei confronti del linguaggio raffaellesco.

Bibliografia:

- Fioravanti Baraldi, 1993, cat. n. 40, pp. 112-113;
- Bentini, 1998, cat. n. 96 (a cura di C. Nicosia), pp. 316-317;
- Marx, 2005, II, cat. n. 754, p. 263.

(b) Garofalo, *Apparizione della Vergine a San Bruno*, trasferito su tela, margine superiore arrotondato, misura originale 282 x 147 cm, distrutto dall'umidità nel 1945. Ne rimangono soltanto due frammenti rispettivamente di 71 x 66 cm (*Maria con il Bambino*) e 49,5 x 40,5 cm (*Testa di San Pietro*), Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 134.

Fu Morelli (1880, p. 142; 1886, p. 119; 1891, pp. 191-192) il primo a riportare per esteso la firma del maestro sulla tavola, un tempo visibile sul piedistallo di San Bruno: "BENVENU GAROFALO MDXXX DEC.". Non è invece nota la provenienza del dipinto, che fu acquistato dagli agenti di Augusto III a Roma nel 1749 (tramite S. Striebel). L'attribuzione dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- Fioravanti Baraldi, 1993, cat. n. 142, pp. 210-211;
- Marx, 2005, II, cat. n. 756, p. 263.

(c) Garofalo, *Venere ferita davanti a Troia chiede a Marte il suo carro*, olio su tela, 133,5 x 240 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 135.

La tela faceva parte di un complesso progetto pittorico voluto dal duca Ercole II per decorare le nuove stanze della corte del castello estense. Oltre al gall. n. 135, facevano parte del ciclo anche la *Giustizia*, la *Pace*, l'*Ora con i cavalli di Apollo* e la *Notte* di Battista Dossi (vedi note 113-115, 120-121); il *San Giorgio e il San Michele* di Dosso e Battista Dossi (vedi note 127, 130);

Minerva e Nettuno, il Trionfo di Bacco in India, e Diana ed Endimione di Garofalo (vedi note 137 a d, 119.). Nel 1618, il dipinto giunse a Modena come opera di Girolamo da Carpi; già un secolo dopo, negli inventari del 1720 e del 1723 (anch'essi riportati da Venturi, 1882), la tela era registrata come lavoro del Garofalo, un'attribuzione mantenuta anche da Gherardi (1752, n. 53) all'epoca della vendita ad Augusto III. La critica successiva è sempre stata unanime nel confermare l'attribuzione di quest'opera al Garofalo.

Bibliografia:

- Fioravanti Baraldi, 1993, cat. n. 125, pp. 192-194;
- Marx, 2005, II, cat. n. 757, p. 264.

(d) Garofalo, *Trionfo di Bacco in India*, olio su tela, 218 x 313 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 138.

Nel 1746, il dipinto fu trasferito da Modena a Dresda. Lì mantenne la sua attribuzione tradizionale al Garofalo, confermata da tutta la critica successiva. L'opera si ispira alla composizione elaborata da Raffaello per un dipinto commissionatogli da Alfonso I d'Este e tuttavia mai realizzato. Del progetto dell'Urbinate rimane solamente un piccolo studio conservato all'Albertina di Vienna (inv. n. 444 SR 533).

Bibliografia:

- A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559). Catalogo generale*, Luisè editore, Rimini, 1993, cat. n. 185, pp. 252-255;
- Marx, 2005, II, cat. n. 760, p. 264.

(138) Garofalo, *Sacra famiglia con i Santi Gioacchino, Anna, Elisabetta e Giovannino*, olio su tavola, 41 x 57 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 136.

Morelli, che pure nella prima edizione di questo testo (1880, p. 142; 1886, p. 119) aveva confermato l'attribuzione tradizionale al Garofalo (Gherardi, 1752, n. 28) – un parere sostenuto anche da Venturi (1882, p. 356) – preferisce ora (1891, p. 191) limitarsi ad assegnare la tavola alla scuola del maestro. La critica successiva, inclusa la direzione della pinacoteca sassone, ha invece continuato a sostenere l'attribuzione al Tisi.

Bibliografia:

- Fioravanti Baraldi, 1993, cat. n. 163, pp. 231;
- Marx, 2005, II, cat. n. 758, p. 264.

(139) Garofalo, *Madonna con il Bambino e i Santi Bernardino da Siena, Antonio da Padova, Cecilia e Gimignano*, olio su tavola, 65,5 x 85,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 137.

Anche questo quadro proviene dalla collezione estense di Modena (1746). Come nel caso di quello discusso alla nota precedente, Morelli rettifica in questa edizione la propria iniziale attribuzione al Garofalo (1880, p. 142; 1886, p. 119), e inserisce la tela fra i lavori di scuola del maestro (1891, p. 191). La critica successiva ha tendenzialmente sostenuto l'attribuzione al Tisi.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 759, p. 264.

(140) Garofalo, *Sacrificio pagano*, olio su tela, 128,3 x 185,4 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG3928.

Nel 1891, al tempo della pubblicazione di questa edizione del volume morelliano sulle pinacoteche tedesche, il dipinto faceva ancora parte della collezione di Lord Dudley, che l'aveva acquistato all'asta nel 1867, per 1.470 sterline (Christie's, Salamanca Sale, 1867). La tela fu rimessa all'incanto nel 1892, in occasione dell'asta Christie's "*Highly Important Gallery of the late Right Hon. Earl of Dudley*" (25 giugno 1892), e fu questa volta acquistata per la cifra

irrisoria di 399 sterline da Ludwig Mond; nel 1924, grazie al lascito di quest'ultimo, il quadro entrò a far parte della National Gallery. L'attribuzione dell'opera è confermata dalla critica contemporanea.

Bibliografia:

- W. Roberts, *Memorials of Christie's. A Record of Art Sales from 1766 to 1896*, 2. voll, George Bell and Sons, London 1897, II, pp. 190-198, *passim*;
- Fioravanti Baraldi, 1993, cat. n. 124, pp. 190-192;
- Baker, Henry, 2001, p. 246.

(141) Garofalo ?, *Disputa nel Tempio*, olio su tavola trasferito su tela, 65,5 x 83 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 140.

Il dipinto, che fra il 1742 e il 1749 giunse a Dresda dalla Galleria imperiale di Praga recando un'attribuzione al Tintoretto, fu assegnato da Hübner dapprima al Dosso (1856, cat. n. 120), poi alla sua scuola (1862-1876, cat. n. 139). Morelli fu il primo a rilevarvi i caratteri tipici del Garofalo (1880, p. 142; 1886, p. 119), un parere accolto dapprima solo parzialmente da Woermann (1887-1892, cat. n. 140, "Garofalo, scuola di") e in seguito da lui stesso confermato (1905-1908, cat. n. 140). Venturi (1882, p. 25) propose invece un'attribuzione a Girolamo da Carpi sulla base di un collegamento erroneo a un documento di pagamento per una *Disputa nel tempio*, mentre Berenson (1932, p. 217, n. 140) contestò la proposta morelliana, preferendo dunque togliere la tela al Garofalo. Fioravanti Baraldi ha recentemente riportato il dipinto nella bottega del pittore, assegnandolo al cosiddetto "Maestro dei Dodici Apostoli". L'ultimo catalogo della Gemäldegalerie, che pure registra l'attribuzione sopra citata, continuare ad attribuire l'opera al Garofalo.

Bibliografia:

- Fioravanti Baraldi, 1993, cat. n. 114, pp. 182-183;
- Marx, 2005, II, cat. n. 762, p. 265.

(142) Girolamo da Carpi, *Adorazione dei Magi*, tela, 280 x 140 cm, Bologna, Chiesa di San Martino Maggiore, cappella Boncompagni.

A partire dai giudizi espressi da Lamo (1560, ed. 1844, p. 33) e Vasari (1568, ed. Milanese, VI, p. 475), la critica si è dimostrata concorde nell'assegnare questa tela al Carpi.

Bibliografia:

- Mezzetti, 1977, cat. n. *3, pp. 65-66, tavv. 23, VII, VIII.

(143)

(a) Scarsellino, *Fuga in Egitto*, olio su tela, 53,5 x 78,5 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 146.

(b) Scarsellino, *Sacra Famiglia nella bottega del falegname*, olio su tela, 53,5 x 79 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 147.

Entrambe i dipinti, provenienti dalla collezione dell'Abate Branchetta di Bologna e l'uno *pendant* dell'altro, sono andati distrutti durante la Seconda guerra mondiale (Ebert, 1963, p. 54). L'attribuzione tradizionale allo Scarsellino con la quale i quadri giunsero a Dresda fu confermata anche da Morelli (1880, p. 143; 1886, p. 120; 1891, p. 193) e accolta senza riserve dalla critica sia moderna sia contemporanea.

Bibliografia:

- M.A. Novelli, *Lo Scarsellino*, Studi e Ricerche, n.s. II, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1955, pp. 21, 54;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV364 e KV365, p. 764.

(c) Scarsellino, *Sacra Famiglia con Santa Barbara e San Carlo Borromeo*, olio su tela, 196 x 219 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 148.

La tela, eseguita nel 1615 su commissione del duca Cesare d'Este per la cappella privata del Palazzo Ducale di Modena (cfr. Venturi, 1882, p. 172), giunse a Dresda nel 1746 recando già la sua corretta attribuzione allo Scarsellino, in seguito generalmente accolta dalla critica e qui confermata anche da Morelli (1880, p. 143; 1886, p. 120; 1891, p. 193).

Bibliografia:

- Novelli, 1955, pp. 32, 54, fig. 62;
- Bentini, 1998, cat. n. 135 (a cura di C. Casali), pp. 376-377;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1653, p. 473.

(d) Mastelletta, *Maria con il Bambino e i Santi Francesco, Antonio, Clara e Caterina da Siena*, rame, 34 x 28,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 149.

Il dipinto, proveniente da Casa Ghislieri a Bologna, giunse a Dresda prima del 1753 come opera dello Scarsellino, un battesimo confermato sia da Hübner (1856, cat. n. 154; 1862-1872, cat. n. 173) e Woermann (1887-1908, cat. n. 149), sia da Morelli (1880, p. 143; 1886, p. 120; 1891, p. 193). Nell'odierno catalogo del museo sassone l'opera è invece assegnata al Mastelletta.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 582, p. 221.

(144) Scarsellino, *Madonna in gloria e i Dottori della Chiesa*, olio su tela, 362 x 218 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 243.

Il dipinto costituiva in origine la pala dell'altare maggiore nella chiesa di San Bernardino a Ferrara. La tavola giunse a Brera nel 1811 in seguito alle soppressioni napoleoniche.

Bibliografia:

- Novelli, 1955, pp. 31, 63;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. n. 51, pp. 128-130.

(145)

(a) Parmigianino, *Madonna con il Bambino, i Santi Stefano, Giovanni Battista e il donatore*, olio su tavola, 253 x 161 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 160.

L'opera, eseguita dal Parmigianino per il coro dell'abside della chiesa di Santo Stefano a Casalmaggiore (1540), fu acquistata da Francesco I d'Este per la sua galleria di Modena, passando di lì a Dresda nel 1746. L'attribuzione dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- S.J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Harvard University Press, London-Geoffrey-Cumberlege 1950, p. 199;
- V. Sgarbi, *Parmigianino*, Rizzoli – Skira, Milano 2003, cat. n. 47 (a cura di F. Marini e V. Sgarbi), pp. 204-206, fig. pag. 169;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1333, p. 399.

(b) Parmigianino, *Madonna della rosa*, olio su tavola, 109 x 88,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 161.

Secondo Vasari (1568, ed. Milanesi, V, pp. 227-228), questa celebre Madonna del Parmigianino sarebbe stata dipinta dal maestro per Pietro Aretino, ma donata a Papa Clemente VII in occasione della sua visita a Bologna (1529-1530). Passata nella collezione Zani a Bologna, nel 1752 la tavola fu venduta ad Augusto III, entrando così a far parte della pinacoteca sassone. Anche in questo caso, la paternità dell'opera non è mai stata messa in dubbio dalla critica.

Bibliografia:

- Freedberg, 1950, pp. 181-182;
- Sgarbi (ii), 2003, cat. n. 29 (a cura di F. Marini e V. Sgarbi), pp. 196-197, fig. pag. 113-115;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1334, p. 399.

(146) Parmigianino ?, *Ritratto di giovane come Santo Stefano*, tela, 102 x 68 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 162.

La tela, andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale (Ebert, 1963, S. 45), proveniva dal lascito Unger di Berlino (1869). Giunta a Dresda, l'opera fu registrata come lavoro di un artista sconosciuto e come tale catalogata anche da Hübner (1872, cat. n. 369 B). L'attribuzione morelliana al Parmigianino, più tardi accolta anche da Fröhlich-Bum (1921, p. 38), fu confermata da Woermann (1887-1908, cat. n. 162) ed è ancora oggi riportata dal catalogo della pinacoteca sassone. Fra coloro che invece respinsero il giudizio morelliano si ricordano qui Giovanni Copertini (1932, I, p. 222, nota 27) e Freedberg.

Bibliografia:

- Freedberg, 1950, p. 227;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV290, p. 748.

(147) Girolamo Bedoli, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovannino, Sebastiano e Francesco*, olio su tavola, 168 x 95,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 166.

Il dipinto, inventariato da Guarienti come opera del Parmigianino (Inv. 1747-1750, fol. 29V, 442) e come tale catalogato anche da Hübner (1856, cat. n. 143; 1862-1876, cat. n. 162), fu restituito al suo legittimo artefice da Morelli (1880, p. 143; 1886, p. 121; 1891, p. 193). Il parere morelliano fu accolto senza indugio anche da Woermann (1882-1908, cat. n. 166) e confermato dalla critica successiva, con la sola eccezione di Testi (1908, p. 388).

Bibliografia:

- M. di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Franco Cantini Editore, Firenze 1997, cat. n. 6, p. 177, fig. p. 37;
- Marx, 2005, II, cat. n. 77, p. 105.

(148) Girolamo Mazzola Bedoli, attribuito a, *Madonna con il Bambino e San Giorgio*, olio su tela, 156,5 x 133 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 165 A.

L'attribuzione tradizionale al Bedoli con la quale la tela giunse a Dresda dalla Galleria estense di Modena (1746) è stata ripetutamente messa in discussione dalla critica. Se infatti Hübner (1856, cat. n. 148; 1862-1872, cat. 167) segnalò l'opera come copia realizzata dal Bedoli a partire da un originale del Correggio, Woermann accolse dapprima il parere morelliano, dichiarando la tela un lavoro della bottega dell'Allegri (1887-1892 cat. n. 159; il cat. n. 159), salvo poi discostarsene e riproporre un'attribuzione al Mazzola (1905-1908, cat. n. 165 A). Posse (1929, cat. n. 165 A) ridimensionò nuovamente il giudizio critico del suo predecessore, assegnando il dipinto soltanto in via ipotetica al maestro. Così anche l'ultimo catalogo della Gemäldegalerie, che pure riporta il parere espresso oralmente da Mauro Lucco nel 1996, e suggerisce l'attribuzione a Giorgio Gandini detto Giorgio del Grano (1489-1538). Il dipinto di Dresda non è neppure citato nel recente studio monografico dedicato al Bedoli (Di Giampaolo, 1997).

Bibliografia:

- Bentini, 1998, cat. n. 122 (a cura di C. Casali), pp. 348-349;
- Marx, 2005, II, cat. n. 78, p. 105.

(149) Vedi nota 124.

(150) Niccolò dell'Abbate, *Martirio degli Apostoli Pietro e Paolo*, olio su tavola arrotondata in alto, 363 x 198 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 165.

La tavola, dipinta per la chiesa di San Pietro a Modena nel 1547, giunse a Dresda nel 1746, proveniente dalla Galleria estense di Modena. La paternità dell'opera, dispersa dal 1945 (cfr. Ebert, 1963, p. 66), non è mai stata messa in dubbio dai cataloghi della pinacoteca sassone.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. KV1, p. 682.

(151) Bartolomeo Schedoni, *Riposo durante il ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto*, olio su tavola, 41,5 x 52 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 167.

Giunta a Dresda, l'opera fu catalogata per la prima volta da Matthäi (1835, "Innere Galerie, 15") come lavoro di Gaudenzio Ferrari, ed è probabilmente da identificare con quella che Guarienti assegnò allo Schedoni (cfr. 1747-1750, n. 5, fol. 25b): è dunque possibile ipotizzare che anche questo dipinto provenga dalla Galleria estense di Modena (1746). L'attribuzione allo Schedoni non è mai stata messa in discussione a partire dal primo catalogo redatto da Hübner (1856, cat. n. 155).

Bibliografia:

- F. Dallasta, C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni. Pittore emiliano. Modena 1578, Parma 1615*, Fondazione Monte di Parma, Parma 1999, cat. n. 39 (a cura di F. Dallasta), pp. 139-140, fig. 39 A;
- E. Negro, N. Roio, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Artioli editore, Modena 2000, cat. n. 24.2, p. 79;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1660, p. 474.

(152) Per un'analisi approfondita della vita e dell'opera di Francesco Bianchi Ferrari si rimanda a: D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, Artioli Editore, Modena 1990.

(153) Cfr. M 1890, p. 290 e 291 (ed. 1991, p. 233). Nel commento alla nuova edizione del testo sulle pinacoteche romane, Jaynie Anderson ha osservato che, per quanto la trattazione sull'Allegri proposta da Morelli non abbia significato una vera innovazione dal punto di vista attributivo, il *connoisseur* "ebbe il merito di presentare con grande autorevolezza la prima descrizione sistematica delle opere giovanili del Correggio." (cfr. Anderson, M 1991, p. 462, nota 43). Per una ricostruzione del ruolo svolto da Morelli nella definizione del catalogo del maestro si veda anche C. Gould, *A Note to the Attributions to the Early Period*, in id., 1976, pp. 167-169.

(154) Vedi nota 11-a. Morelli adotta qui ancora la vecchia numerazione dei cataloghi Hübner, intendendo però chiaramente riferirsi al gall. n. 150 (*Madonna di San Francesco*).

Anche nel volume dedicato alla Galleria Borghese Morelli si era soffermato a lungo a discorrere di questa pala d'altare del giovane Correggio (cfr. M 1890, ed. 1991, pp. 233-34).

(155) J.P. Richter, *Antonio Allegri gen. Correggio*, in "Kunst und Künstler" (a cura di R. Dohme), E. A. Seemann, Leipzig 1879, seconda parte, vol. 3, n. 74, pp. 3-36.

(156) Correggio, *Nozze mistiche di Santa Caterina con tre santi*, olio su tavola, 28 x 21,5 cm, Washington, National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.83.

Il dipinto proviene dalla quadreria Costabili di Ferrara, dove un tempo era attribuito a Raffaello o Fra Bartolomeo. L'opera, assegnata nel 1840 al Correggio da Theofilo Geyser, un artista e appassionato d'arte di Lipsia, fu come tale confermata da Morelli, che probabilmente l'aveva acquistata nella collezione Costabili per rivenderla all'amico Frizzoni; alla morte di quest'ultimo (1919), il dipinto passò agli eredi della famiglia Ginouliach, per poi essere ceduto all'ing.

Bonomi di Milano (1929) e infine alla collezione Kress (1932). Dal 1941 la tavola ha trovato la sua collocazione definitiva nelle sale della National Gallery di Washington.

Bibliografia:

- Gould, 1976, p. 277, tav. 5B;
- http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=224

(157) Vedi nota 11-a .

(158) Correggio, *Sacra famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino*, olio su tavola, 27 x 21 cm, Pavia, Museo Comunale Malaspina (rubato nel 1971?).

Il dipinto, tradizionalmente attribuito al Francia, entrò nella collezione del Museo Civico di Pavia per volontà testamentaria del Marchese Luigi Malaspina (1833). Fu Morelli il primo a riconoscerne un lavoro del Correggio (1880, p. 146; 1886, pp. 123-124; 1891, p. 196), un parere più recentemente confermato anche da Gould.

Bibliografia:

- Gould, 1976, p. 269, tav. 5C.

(159) Correggio, copia da, *Nozze mistiche di Santa Caterina*, gesso rosso, 17,5 x 17,5 cm, già Torino, ex-Biblioteca Reale, inv. n. 16174.

Il disegno, nel frattempo scomparso dalla collezione torinese, è stato catalogato da Popham come copia da una composizione ignota del primo Correggio. Nondimeno, lo storico dell'arte inglese ha assegnato a Morelli il merito della prima attribuzione del foglio all'Allegri.

Bibliografia:

- A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, The British Academy, Oxford University Press, London 1957, cat. n. A118, p. 193, e pp. 20-21, fig. 5.

(160) Correggio, *Madonna con il Bambino in gloria*, olio su tavola, cm 20 x 16,3, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1890 n. 1329.

Si deve proprio a Morelli il merito di aver attribuito questo dipinto al Correggio, un'attribuzione generalmente accolta dalla critica successiva. Il *connoisseur* aveva già ampiamente discusso dell'opera fin dal suo primo scritto dedicato alle pinacoteche romane (cfr. M 1875, M 1890, ed. 1991, pp. 235-236).

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 210, tav. 18C.

(161) Palma il Vecchio, attribuzione incerta, *Faunetto*, olio su tavola, cm 19,6 x 16,4, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, inv. n. 76.

La tavola, un tempo conservata nel castello di Schleissheim presso Monaco, nel 1781 fu trasferita alla Hofgarten Galerie, per poi passare di lì alla sua sede attuale (1836). Il quadretto è stato oggetto di una storia attributiva piuttosto travagliata, venendo di volta in volta attribuito a Palma il Vecchio, Lotto, Correggio, Giorgione e Previtali (quest'ultimo suggerito da Heinemann, 1962, I, cat. n. S 362, p. 144).

In un primo momento, Morelli riferì l'opera a Lorenzo Lotto (1880, *München*, p. 42), per avanzare il nome del Correggio soltanto a partire da questa edizione del suo testo, un battesimo che ebbe grande successo nel corso del XIX secolo, trovando concordi Gronau e A. Venturi (1926 ii, IX/II, p. 501), ma che è stato invece abbandonato dalla critica contemporanea. Anche l'attribuzione a Giorgione, avanzata da Longhi (1927, ed. 1967, p. 244) e più tardi sostenuta da Zampetti (1955, p. 64), è stata tendenzialmente rifiutata dalla storiografia artistica successiva,

tanto che nel recentissimo catalogo ragionato dedicato al maestro da Castelfranco Eller dice il quadro una copia di un dipinto perduto dell'artista.

L'attribuzione a Palma il Vecchio, sostenuta per la prima volta da Schmidt (1900, pp. 395-397) e Philipps (1907, pp. 243-252) e proposta ancora oggi dalla Direzione della Alte Pinakothek di Monaco, si è dimostrata essere la più ricorrente, benché non sia stato ancora possibile dimostrarne completamente l'attendibilità.

Bibliografia:

- Giovanni Mariacher, *Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Il Cinquecento*, vol. I, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1975, pp. 171-243, cat. n. 98, p. 220;
- P. Rylands, *Palma il Vecchio*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1992, cat. n. 14, p. 158;
- Gould, 1976, p. 289;
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, a cura di, *Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, 3. ed., Lipp, München 1999, cat. n. 76, p. 381;
- W. Eller, *Giorgione, Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2007, cat. n. 113, pp. 197-198.

(162) Correggio, *Commiato di Cristo dalla Madre*, olio su tela, 86,7 x 76,5 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG4255.

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Lord Benson ed entrato a far parte della National Gallery di Londra soltanto nel 1927 – dono di Sir Joseph Duveen –, è riconosciuto dall'unanimità della critica quale opera autografa del Correggio, probabilmente risalente al periodo giovanile del maestro.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 35, 222-223, tav. 7A, B;
- Baker, Henry, 2001, p. 145.

(163) L'edizione dell'opera consultata da Morelli è quella milanese della Società Tipografica de' Classici Italiani: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fino presso al fine del XVIII secolo*, 4 voll., 1824-1825.

(164) Correggio, *Natività di Gesù con Santa Elisabetta e San Giovannino*, olio su tavola, 79 x 100 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 6030 .

Il dipinto, forse eseguito in occasione del soggiorno mantovano dell'artista (ca. 1512-1513), nel XVII secolo faceva parte della collezione Ludovisi a Roma. Rientrato sul mercato antiquario, esso riapparve nella raccolta di Sir J.C. Robinson (1883), per passare poco dopo in quella di J.P. Richter. Quest'ultimo rivendette a sua volta la tavola all'industriale milanese Crespi (1887); dal 1913 il dipinto si trova esposto nella Pinacoteca di Brera per volontà degli eredi Crespi. Per quanto riguarda le vicende attributive legate alla tavola, essa fu variamente assegnata alla scuola di Dosso Dossi e Savoldo; la sua restituzione al Correggio si deve a Richter, un giudizio qui subito confermato da Morelli e accolto anche dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Richter, Richter, 1960, pp. 293, 301, 418-419, 449, 458, 508-10, 512, 525;
- Gould, 1976, pp. 43, 228, tav 22A;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. n. 4, pp. 22-26.

(165) È questa una citazione tratta da *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni (1840-1842).

(166) Correggio, *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (detta *Madonna Bolognini*), olio su tavola trasportato su tela, 60 x 51 cm, Milano, Castello Sforzesco, inv. n. 253.

L'opera, ceduta alla città di Milano dal conte Bolognini Attendolo (1865), fu attribuita al Correggio da Frizzoni (cfr. Gould, 1976, p. 228), un giudizio subito confermato da Morelli (1880, p. 147; 1886, p. 124; 1891, p. 199) e dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 43, 228, tav. 19A;
- L. Basso, M. Natale, a cura di, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Skira, Milano 2005, cat. n. 68, p. 109.

(167) Correggio, *Madonna con il Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino*, olio su tavola, 61 x 48 cm, Filadelfia, John G. Johnson Collection.

Proveniente dalla collezione del principe di Hohenzollern a Sigmaringen, la tavola fu acquistata nel 1914 da J.G. Johnson, giungendo di lì alla sua sede attuale. L'attribuzione al Correggio qui suggerita da Morelli (1891, p. 194, 217, 290) è stata successivamente accolta dal resto della critica.

Bibliografia:

- Gould, 1976, p. 269, tav. 6A.

(168) Correggio, *Santi Pietro, Marta, Maria Maddalena e Leonardo*, olio su tela, 221,6 x 161,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1912, 12.211 (legato John Stewart Kennedy, 1912).

La tela fu probabilmente eseguita dall'Allegri per la chiesa di Santa Maria della Misericordia a Correggio. Passata nella collezione di Lord Ashburton, dove la ricorda anche Morelli (1880, p.147; 1886, p. 124; 1891, p. 201), l'opera fu venduta dapprima a un consorzio composto da Agnew, Sulley e da un terzo collezionista (1907), e successivamente al Metropolitan Museum di New York.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 232-234, tav. 8, 9.

(169) Correggio, *Sacra famiglia con un santo*, olio su tavola, 67 x 52 cm, Londra, Hampton Court, Royal Collection.

L'opera, riconosciuta dalla storiografia artistica come originale del maestro da Correggio, proviene dalla raccolta di Carlo I d'Inghilterra. Il santo è stato alternativamente identificato con San Giacomo o San Gerolamo.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 84, 210, tav. 91B.

(170) Correggio, *Madonna con il Bambino* (detta *Madonna Campori*), olio su tavola, 58 x 45 cm, Modena, Galleria Estense, inv. n. 129.

L'opera, originariamente nel castello di Soliera presso Modena, fu donata alla Galleria Estense da un discendente della famiglia Campori (1894). La critica storico-artistica contemporanea non ha mai messo in dubbio trattarsi di opera originale del Correggio.

Bibliografia:

- Gould, 1976, p. 229, tav. 26A;
- Bentini, 1998, cat. n. 183 (a cura di L. Fornari Schianchi), pp. 458-459.

(171) Correggio, *Riposo durante la fuga in Egitto con San Francesco*, olio su tela, 123,5 x 106,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1455.

Il dipinto fu eseguito dall'Allegri intorno al 1515-1517 per la cappella Munari nella chiesa di San Francesco a Correggio, dove fu in seguito rimosso e sostituito con una copia per ordine del duca Francesco I d'Este (1638). Nel 1649, il quadro fu poi barattato con il *Sacrificio d'Isacco* di Andrea del Sarto (ora a Dresda, gall. n. 77, vedi nota 758), e trasferito da Modena a Firenze in seguito a un accordo stipulato tra le famiglie Este e Medici.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 208-209, tav. 89;
- Bentini, 1998, cat. n. 121 (a cura di L. Fornari Schianchi), pp. 346-347.

(172) Correggio, *La Vergine che adora il Bambino*, olio su tela, 82 x 68,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1453.

Si tratta di una delle poche opere della maturità del Correggio di cui non siano hanno notizie certe sulla provenienza. Nondimeno, non è mai stato messo in discussione che si tratti di un quadro originale del maestro.

Bibliografia:

- Gould, 1976, p. 209, tav. 99.

(173) Correggio, *Madonna con il bambino e le Sante Maddalena e Lucia* (detta *Madonna di Albinea*), ancona, già Albinea, Reggio Emilia, Parrocchiale.

La pala, che raffigurava la Vergine con il Bambino seduta ai piedi di un gruppo di alberi fra le Sante Maddalena e Lucia, fu eseguita dal Correggio per la chiesa di Albinea, nei pressi di Reggio Emilia. Il dipinto andò disperso dopo che nel 1647 il duca Francesco I d'Este lo fece allontanare dalla chiesa. Ne rimangono tuttavia diverse copie, conservate in collezioni sia pubbliche sia private, fra le quali si annoverano anche quella di Brera (in prestito alla Pinacoteca di Parma) e quella ai Musei Capitolini cui Morelli fa qui riferimento (vedi nota successiva).

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 278-279.

(174)

(a) Pittore italiano, XVI secolo, copia da Correggio, *Madonna con il Bambino e le Sante Maddalena e Lucia* (copia della cosiddetta *Madonna di Albinea*), olio su tela, 161,5 x 153,4 cm, Parma, Galleria Nazionale, inv. B. B. (in prestito permanente dalla Pinacoteca di Brera, inv. n. 97).

La tela, proveniente dalla chiesa di San Rocco a Reggio Emilia, è stata concessa in deposito dalla Pinacoteca di Brera alla Galleria Nazionale di Parma. Essa riveste particolare interesse per la qualità della realizzazione e per l'iscrizione visibile in basso a destra: "ANTONVS LAETVS FACIEBAT", considerata una trascrizione fedele della firma che il Correggio aveva apposto sull'originale, perduto.

Bibliografia:

- Gould, 1976, p. 278-279;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. n. 6, pp. 31-33;
- Bentini, 1998, cat. n. 155 (a cura di L. Fornari Schianchi), pp. 404-405.

(b) Pittore italiano, XVI secolo, copia da Correggio, *Madonna con il bambino e le sante Maddalena e Lucia*, olio su tela, 163 x 153 cm, Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. n. 244.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 279, tav. 25.

(175) Cfr. M 1891, *München*, pp. 60- 74.

(176) L. da Vinci, *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di E. Camesasca, N. Pozza, Vicenza 2000.

(177) Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, carboncino, pastello nero e oca, sanguigna, lustrato in bianco su viso, collo e mano, traforato per lo spolvero, 61 x 46,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. MI 753.

Il ritratto, che un tempo fece parte della collezione di Bartolomeo Calderara (fino al 1829) e poi di quella di Giuseppe Vallardi, fu acquistato all'incanto dal museo parigino per la cifra di 4.410 franchi (Chevalier A. D. de Turin, Parigi, 10 dicembre 1860, lotto n. 72). Sebbene Reiset l'avesse già catalogato come lavoro di Leonardo (1866, cat. n. 390, "*Portrait grand comme nature de jeune femme vue en buste*", p. 127), fu soltanto nel 1888 che il foglio venne ricollegato a quel "ritratto al carbone" menzionato nella corrispondenza di Isabella d'Este, e quindi assegnato con certezza al da Vinci (cfr. C. Yriarte, *Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci*, in "*Gazette des Beaux-Arts*", XXX (1888), t. XXXVII, pp. 116-131, pp. 121-131).

Bibliografia:

- Braun, 1880, n. 202, p. 305; ed. 1896, n. 202, p. 703;
- F. Viatte, V. Forcione, a cura di, *Léonard de Vinci, Dessins et manuscrits* (cat. mostra Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio – 14 luglio 2003), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003, cat. n. 61, pp. 185-189 ;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=111146>

(178) Le lettere di Michelangelo sono state raccolte e pubblicate da G. Milanesi, a cura di, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi e i contratti artistici*, Biblio Verlag, Osnabrück 1976.

(179) Vedi nota 11, a.

(180) Vedi nota 11, b-c-d.

(181) Pittore dell'Italia settentrionale, ca. 1530, *Ritratto di un erudito*, olio su tavola, 82,5 x 69 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 155.

Il dipinto, che nel 1638 si trovava nella collezione del vescovo Coccapani di Reggio, giunse a Dresda nel 1746 insieme alle altre cento opere della collezione estense di Modena. L'attribuzione tradizionale al Correggio, per via della quale l'opera fu spesso detta "Il dottore del Correggio", era già stata messa in dubbio da Meyer (1871, pp. 90 sgg., 374); Morelli suggerì il nome del Dosso (1880, pp. 152-53; 1886, pp. 129-30; 1891, pp. 207-208), una proposta in seguito accolta da Berenson (1907, p. 208), Frizzoni (1903, p. 50) e Gardner (1911, pp. 165-166). Anche Woermann (1887-1908, cat. n. 155), pur continuando a segnalare il quadro fra quelli dubitativamente attribuiti al Correggio, riportò l'opinione di Lermolieff e non escluse la validità del suo battesimo al Dosso o alla scuola ferrarese in generale. Il recente catalogo della Gemäldegalerie mantiene invece il parere più tardi espresso da Posse (1929, cat. n. 155, p. 73) e assegna la tavola a un pittore dell'Italia settentrionale (ca. 1530); Gibbons pensa più precisamente al lavoro di un artista emiliano o cremonese.

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 147, pp. 251-252, fig. 195;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1299, p. 391.

(182) Cristofano Allori, copia da Correggio, *Maddalena che legge*, olio su rame, 29 x 39 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 154.

Il dipinto, a lungo ritenuto originale del Correggio, è in realtà una delle innumerevoli copie eseguite da Cristofano Allori per la collezione medicea, dalla quale esso proviene. Passato nelle collezioni estensi all'inizio del XVII secolo, il rametto giunse a Dresda nel 1746 insieme alle altre cento opere acquistate da Augusto III a Modena. Il quadro godette di altissima reputazione per gran parte del XIX secolo, almeno fino a che Quandt prima (1854) e Morelli poi (1875) non sollevarono qualche dubbio circa la sua autenticità. L'ipotesi morelliana che potesse trattarsi di un lavoro di Adrian van der Werff fu rifiutata da Woermann (1887-1908, cat. n. 154) che, pur ritenendo il dipinto una copia da un esemplare perduto del maestro, non volle credere alla sua origine fiamminga. L'attribuzione morelliana fu contestata anche da Venturi (1882, p. 291), il quale fece notare come la *Maddalena* fosse detta "famosissima" già nel 1682, ovvero quando il van der Werff era poco più che ventenne.

Più recentemente, Gould, pur non avendo mai visto il dipinto, ha riproposto la possibilità di ricondurre l'opera al Correggio, mentre Ghiraldi – al quale qui si rimanda per una ricostruzione più dettagliata delle vicende legate all'opera – ha ampiamente dimostrato trattarsi di una delle innumerevoli copie eseguite da Cristofano Allori a partire da un perduto prototipo del Correggio. Il dipinto, che fu anche coinvolto in un rocambolesco tentativo di furto alla fine del XVIII secolo (cfr. nota 187), risulta disperso fin dalla Seconda guerra mondiale (cfr. Ebert, 1963, p. 85).

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 93, 279-280, tav. 97C;
- G. Ghiraldi, *Il mito della "Maddalena leggente" del Correggio nella storia delle Collezioni Estensi*, in Bentini, 1998, pp. 106-115;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV76, p. 699.

(183) J. Meyer, *Correggio*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1871, pp. 90 sgg., 374.

(184) Vedi nota 132. In questo passaggio Morelli dimentica di sostituire il vecchio numero di inventario del catalogo Hübner (n. 138) con quello introdotto a partire dalla nuova numerazione di Woermann (n. 129).

(185) Anche in questo caso si tratta di una svista di Morelli, che si dimentica qui di uniformare l'edizione del 1880 e del 1886 con la numerazione introdotta da Karl Woermann. Il vecchio cat. n. 153 corrisponde infatti al gall. n. 154. Vedi nota 182.

Per un'analisi approfondita della lunga parentesi dialogica che qui si apre nel testo di Lermolieff si veda il paragrafo 2.2 del capitolo introduttivo di questo lavoro: *Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda. Un itinerario frühromantisch nel pensiero di Giovanni Morelli*.

(186) L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, 3 voll., Stamperia ducale, Parma 1817-1821.

(187) Il furto della cosiddetta "Maddalena del Correggio" è narrato con dovizia di particolari nella lunga introduzione di Julius Hübner al catalogo della Gemäldegalerie (Hübner, 1867, pp. 55-58), dove si racconta delle circostanze romanzesche che nel 1788 portarono alla perdita e al successivo ritrovamento del prezioso dipinto, a quanto pare il favorito di Augusto III. L'irruzione nelle sale dalla Gemäldegalerie ebbe luogo nella notte tra il 21 e il 22 ottobre 1788; oltre alla famosa tavoletta con la Maddalena penitente furono sottratte altre due opere, il *Giudizio di Paride* di Adriaen van der Werff (gall. n. 1818, vedi nota successiva) e la *Testa d'uomo con berretto di pelliccia leopardato* di Christian Seybold (gall. n. 2094). Soltanto pochi giorni dopo, il 26 ottobre 1788, questi due dipinti furono ritrovati in una cassetta abbandonata nelle vicinanze dello *Zwinger*. Insieme alle opere vi era anche una lettera anonima indirizzata a Sua Altezza il Principe elettore di Sassonia. Lo sprovveduto ladro vi richiedeva il pagamento di un riscatto di mille ducati, domandando che la somma venisse lasciata in una buca scavata presso una pietra

miliare prescelta; egli si impegnava in cambio a riconsegnare la preziosa *Maddalena* depositandola nello stesso luogo una volta che il pagamento fosse avvenuto. Quasi contemporaneamente, si diffuse anche la notizia secondo la quale un proprietario terriero di nome Wogatz si sarebbe informato sul possibile valore delle pietre incastonate nella preziosa cornice di cui era dotato il dipinto; per di più si scoprì non soltanto che lo stesso uomo era indagato per altri furtarelli, bensì anche che egli abitava proprio nei pressi della pietra miliare indicata per lo scambio. Fu così che, a poche settimane dal furto, Wogatz fu arrestato e il dipinto ritrovato nel corso di una perquisizione della sua abitazione. Hübner ricorda anche che fu proprio per via di questo episodio che si decise in seguito di scorporare il dipinto dalla sua splendida cornice originale, probabilmente la vera ragione che aveva spinto il ladro a scegliere il quadro. Come il dipinto, anche la cornice – da quel momento in avanti conservata nel *Grünes Gewölbe* della Residenza – è andata dispersa durante il secondo conflitto mondiale.

(188) Adriaen van der Werff, *Il giudizio di Paride*, olio su tavola, 56 x 49,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 1818.

Nel febbraio del 1717 il dipinto fu venduto dal van der Werff al conte Czernin Chudenitz a Praga. Passato a Dresda prima del 1750, a partire dal 1940 esso fu esposto nel palazzo del Ministero della guerra, e risulta disperso dalla Seconda guerra mondiale (cfr. Ebert, 1963, p. 159).

Bibliografia:

- B. Gaehtgens, *Adriaen van der Werff 1659-1722*, Deutscher Kunstverlag, München 1987, cat. n. 31, pp. 244-245;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV450, p. 784.

(189) Morelli segnala qui per errore il vecchio numero di catalogo (Hübner, 1876, cat. n. 1643): Adriaen van der Werff, *Annunciazione*, olio su tavola trasportata su tela, 71 x 52 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 1820.

Bibliografia:

- Gaehtgens, 1987, cat. n. 89, p. 342.
- Marx, 2005, II, cat. n. 2120, p. 584.

(190)

(a) Adrian van der Werff, *Maddalena penitente*, olio su tavola, 34,5 x 25,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 1817.

Bibliografia:

- Gaehtgens, 1987, cat. n. 98 p. 353;
- Marx, 2005, II, cat. n. 2118, p. 584.

(b) Vedi nota 188.

(191) A.R. Mengs, *Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Antonio Allegri, mit dem Zunamen Correggio*, in *Hinterlassene Werke*, vol. 3, Halle 1786.

(192) Per il testo del sonetto e una sua analisi si veda il paragrafo 2.2 del saggio introduttivo *Giovanni Morelli e le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda. Influssi del Romanticismo tedesco*, p. 109 sgg.

(193) Morelli si riferisce a questo dipinto per ben due volte nella prima edizione del suo libro (1880, pp. 141, 158; 1886, pp. 118-119, 135), dichiarandolo alternativamente un quadro della maniera di Paris Bordone o di un artista fiammingo. Il dipinto, che dovrebbe oggi avere il

numero di inventario 1275, non è più elencato nei cataloghi del museo parigino a partire dal 1903. Nel catalogo di Tauzia il quadretto era descritto come una *Sacra Famiglia* di Dosso Dossi dipinta su rame (44 x 30 cm), mentre Villot lo registrò come un'opera eseguita in collaborazione dai due fratelli Dossi.

Bibliografia:

- F. Villot, *Notice des Tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre*, 1er partie, écoles d'Italie et d'Espagne, 2. ed., Vinchon, Imprimeur des Musées Nationaux, Paris 1852, cat. n. 185, p. 87;
- L. Both de Tauzia, *Notice des Tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, première partie, écoles d'Italie & d'Espagne*, Société anonyme des imprimeries réunies, Paris 1882, cat. n. 167, p. 108.

(194) Artista fiammingo, ca. 1540, *Ritratto di uomo con un garofano in mano*, olio su tavola, 34 x 24 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 166 (1195), attuale ubicazione ignota.

L'opera, un tempo attribuita al Garofalo e successivamente considerata mero lavoro di un anonimo fiammingo, non figura più nei cataloghi della Alte Pinakothek di Monaco a partire dalla fine del XIX secolo.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München, mit einer historischen Einleitung von Dr. Franz von Reber*, 5. Ausg., Verlaganstalt für Kunst und Wissenschaft, München 1886, cat. 166, pp. 36-37.

(195) Due sono gli esemplari noti della *Madonna del Borgomastro Meyer*; l'uno originale di Hans Holbein il giovane, la cosiddetta "Darmstädter Madonna" (tavola di tiglio, 146,5 x 102 cm, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie), l'altro una copia seicentesca realizzata dal pittore Bartholomäus Sarburgh, scoperta da Francesco Algarotti fra i possedimenti fiorentini di Maria de' Medici e venduta ad Augusto II di Sassonia come opera originale dell'artista (Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 1892, cfr. nota 9). Nel 1633, il dipinto di Darmstadt fu immesso sul mercato francese, finché nel 1822 il commerciante d'arte Delahaute lo vendette al principe Guglielmo di Prussia. La scoperta della seconda tavola generò una controversia tra il pubblico dotto destinata a rimanere a lungo tempo irrisolta, contemporaneamente perturbando il patriottismo locale dei sassoni, certi che la Madonna esposta nella Gemäldegalerie di Dresda fosse uno dei gioielli della collezione, l'equivalente tedesco della famosa *Sistina* di Raffaello. Nel 1871, in occasione di un congresso dedicato al pittore di Augusta, le due opere divennero il centro di un dibattito molto acceso che, demolendo le certezze di una ricerca storico-artistica tradizionalmente fondata sullo studio delle fonti letterarie, sfociò nell'affermazione di un approccio comparativo. Se fino a quella data infatti molti storici dell'arte avevano viaggiato tra Dresda e Darmstadt – dove la tavola era giunta nel 1851 – allo scopo di confrontare le due pale con il solo ausilio della memoria, nel 1871 fu finalmente possibile ammirare ed esaminare le due opere esposte l'una accanto all'altra. Dopo quasi un mese di accese discussioni il verdetto di originalità fu proclamato in una dichiarazione firmata da storici dell'arte quali Woltmann, Thausing, Lützow, Bayersdorfer, Lippmann, Lübke, Meyer, Woermann e Bode.

Il cosiddetto "Holbeinstreit" rappresentò il primo passo verso una concezione completamente mutata della critica d'arte e della *connoisseurship* europea, che dimostrava di essere ora in grado di raggiungere risultati oggettivamente validi grazie all'ausilio di un'analisi approfondita e sperimentale, lasciandosi alle spalle l'interpretazione intuitiva e romantica che aveva caratterizzato la disciplina fino a quel momento. L'affermazione della validità e necessità di un approccio scientifico rappresentò uno spartiacque nella storia dell'arte, e diede vita a quel clima rivoluzionario nel quale anche la *Experimentalmethode* morelliana trovò la condizione necessaria per affermarsi.

Gli atti del convegno che si tenne tra l'agosto e il settembre del 1871 furono pubblicati da Gustav Theodor Fechner, *Über die Ächtheitsfrage der Holbeinschen Madonna, Diskussion und Akten*, 1871.

Per una lettura più approfondita dell'episodio si vedano anche: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, Prestel, München 1990, pp. 136-41; Bättschmann, *Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte*, in, *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie...cit.*, 2004, pp. 97-109.

(196) W. Braghirolli, Dei rapporti di Federico Gonzaga con Antonio Allegri, in "Giornale di Erudizione Artistica e Letteraria", vol. I, 1872, pp. 323-332.

(197) Cristofano Allori, copia da Correggio, *Maddalena che legge*, olio su rame, 29,6 x 43 cm, Firenze, Galleria Palatina, inv. 1890 n. 1344.

Questa copia della tanto discussa *Maddalena che legge* del Correggio (già a Dresda, gall. n. 154, vedi nota 182) è generalmente ritenuta dalla critica un lavoro di Cristofano Allori. L'artista è noto per aver eseguito numerose e apprezzatissime versioni del prototipo correghesco, tanto che la "Guardaroba" medicea ne commissionò non soltanto numerose di sua mano, bensì fece ordinare anche alcune copie dalle sue. Fra queste, dodici furono realizzate da Valerio Marucelli tra il 1602 e il 1621. Proprio questo fatto, unitamente ad alcune motivazioni di carattere stilistico e storico, ha indotto Chappell a identificare il dipinto della Galleria Palatina con la copia di mano del Marucelli documentata al 18 ottobre 1609. Il paesaggio, come anche lo stesso Morelli aveva osservato, rivelerebbe un carattere fiammingo tipico della maniera del Marucelli, formatosi studiando i lavori di Adriano Fiammingo. La proposta di Chappell non ha tuttavia trovato seguito, e il resto della storiografia artistica ha preferito mantenere valido il battesimo tradizionale all'Allori (cfr. Bentini, 1998).

Bibliografia:

- M.L. Chappell, a cura di, *Cristofano Allori 1577-1621* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1984), Centro Di, Firenze 1984, cat. n. 5, pp. 37-38;
- Bentini, 1998, cat. n. 154 (a cura di G. Ghiraldi), pp. 402-403.

(198) Giorgione e Tiziano, *Venere dormiente*, olio su tela, 108,5 x 175 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 185.

Nel 1525 Marcantonio Michiel così descrisse un dipinto visto in casa di Gerolamo Marcello: "La tela della venere nuda, che dorme in un paese con Cupidine, fù de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano". Più di un secolo dopo, nel 1648, anche Ridolfi ricordava che "[u]na deliciosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcella, & à piedii è Cupido con Augellino in mano, che fù terminato da Tiziano."

Il dipinto, descritto come opera del Giorgione anche da Boschini (1660), nel 1699 fu acquistato da Augusto il Forte per tramite del mercante d'arte Le Roy e come tale incluso a Dresda nella *Specificatio* del 1707. Nondimeno, già nei successivi inventari della Gemäldegalerie (1722-1728, A 49) la *Venere* figurava invece come dipinto di Tiziano, mentre nel catalogo di Matthäi (1835, Innere Galerie, 585) essa era registrata come lavoro di un ignoto artista della scuola veneziana. Nel 1837, la figura del Cupido fu nascosta sotto un'estesa ridipintura resa necessaria dalle sue pessime condizioni di conservazione, una scelta più tardi confermata anche dall'intervento conservativo di Martin Schirmer (1843). Il restauro fece perdere così il ricordo dell'aspetto originale dell'opera e della sua identità, tanto che nei cataloghi di Hübner il dipinto fu battezzato una copia di Tiziano eseguita da Sassoferrato (1856, cat. n. 216, 1862-1876, cat. n. 236). Fu proprio Morelli (1874; 1880, pp. 161, 191, 193-194; 1886, pp. 138, 164, 166; 1891, pp. 217, 284, 288, 292) il primo a identificare la tela di Dresda con quella descritta dal Michiel, un parere che ben presto suscitò l'interesse della pinacoteca sassone (cfr. gli atti della Commissione della Gemäldegalerie, seduta del 14 giugno 1882, archivio delle Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Akt. Nr. 8 Bd. 5 fol. 26-28) e che fu subito accolto da Karl Woermann (1887-1908, cat. n. 185). Nel 1900, proprio quest'ultimo prese in considerazione la possibilità di portare alla luce il Cupido e ricostruirlo, ma, come altri prima di lui, dovette ben presto abbandonare l'idea a causa del pessimo stato di conservazione della figura. Il Cupido ai piedi della Venere è stato oggetto di numerose ipotesi di ricostruzione, la più recente delle quali è quella riprodotta in Pignatti e Pedrocco (1999, fig. p. 174). Quella proposta da Hans Posse (1931, pp. 80-85) è invece stata smentita dalle ricerche successive che, a dispetto di quanto suggerito dall'ex direttore della Gemäldegalerie, non sono state in grado di trovare alcuna prova della presenza di un uccellino tra le mani del Cupido.

A partire dal giudizio espresso da Morelli, la critica storico-artistica ha unanimamente riconosciuto la tela quale opera originale del Giorgione.

Bibliografia:

- J. Anderson, *Giorgione. Peintre de la "Brièveté Poétique"*. *Catalogue raisonné*, Lagune, Paris 1996, pp. 217-233, 307-308;
- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 792, p. 271;
- W. Eller, *Giorgione, Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007, cat. n. 21, pp. 124-126.

(199) Francesco Francia, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 41 x 59 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 49.

Inventariata a Dresda nel 1754 come opera del Perugino (fol. 7V, 74, Innere Galerie), la tavola fu correttamente catalogata come lavoro del Francia fin dal 1826, un'attribuzione confermata dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- Negro, Roio, 1998, cat. n. 61, pp. 187;
- Marx, 2005, II, cat. n. 730, p. 257.

(200) Francesco Francia, *Battesimo di Cristo*, olio su tavola, 208,5 x 169,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 48.

Inscritto in basso a destra: "FRANCIA AVRIFEX.BON./F.M.D.VIII"

La tavola deve essere identificata con quella ricordata da Malvasia a Bologna nella chiesa delle monache Terziarie dell'Ordine di San Francesco – o Suore della Carità di San Giovanni Battista (Malvasia, 1686, p. 132). Nel 1760, il dipinto fu gravemente danneggiato da una granata e perciò in seguito pesantemente restaurato. Che si tratti di un'opera originale del Francia è stato riconosciuto all'unanimità dalla critica.

Bibliografia:

- Negro, Roio, 1998, cat. n. 69, p. 195;
- Marx, 2005, II, cat. n. 729, p. 257.

(201) Francesco Francia, *Battesimo di Cristo*, tavola, 160,7 x 122,6 cm, Londra, Hampton Court, Royal Collection, inv. n. 456.

Sia Morelli (1880, p. 161; 1886, p. 138; 1891, p. 217) che Venturi (1890, p. 294) ritennero questa tavola un'antica copia dal Francia. In realtà, come ha correttamente segnalato Williamson (1901, pp.106-107), non si tratta affatto di una copia del quadro di Dresda, bensì di un altro originale del maestro che il Vasari aveva già ricordato a Modena (1568, ed. Milanese, III, pp. 540-541).

Bibliografia:

- Negro, Roio, 1998, cat. n. 21, pp. 151-152.

(202) Francesco Francia e bottega, *Madonna con il Bambino con cardellino in mano e San Giovannino*, tavola, cm 57,5 x 43,5, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 50.

Tradizionalmente registrato a Dresda come opera del Perugino (Inv. 1754, fol. 5V, 37, Innere Galerie), il dipinto fu restituito al Francia a partire dal catalogo del 1812, un'attribuzione mantenuta durante la direzione Hübner. Morelli (1880, p. 161; 1886, p. 138; 1891, p. 217) fu il primo a suggerire che potesse trattarsi di un lavoro della scuola del maestro, mentre Woermann (1887-1908, cat. n. 50) preferì assegnarlo al figlio Giacomo Francia, un nome che a Dresda la tavola ha conservato fino a oggi. La critica contemporanea (cfr. Negro, Roio, 1998) si è invece espressa per una collaborazione tra Francesco Francia e un allievo, forse proprio uno dei due figli del maestro, e ha datato il dipinto intorno agli ultimi anni dell'attività dell'artista.

Bibliografia:

- Negro, Roio, 1998, cat. n. 141, p. 235;
- Marx, 2005, II, cat. n. 732, p. 258.

(203) Girolamo da Carpi, *La Vergine con il Bambino in gloria e sotto i Santi Petronio, Pietro, Paolo, Filippo Benizi*, olio su tavola, 251 x 206 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 113.

Nel 1765, la tavola giunse a Dresda dalla chiesa bolognese di San Biagio come opera di Bartolomeo Bagnacavallo. Tale attribuzione fu più tardi confermata anche da Hübner (1862-1876, cat. n. 84), Morelli (1880, pp. 162, 250; 1886, pp. 138, 220; 1891, p. 217) e Woermann (1887-1908, cat. n. 113); Supino (1927, p. 7) preferì invece assegnare l'opera a Girolamo da Treviso sulla base di un documento datato al 3 novembre 1523, nel quale il pittore si impegnava a eseguire un dipinto con lo stesso soggetto. Questa ipotesi fu rifiutata da Venturi (1929, IX/IV, pp. 359, 362), che si pronunciò di nuovo a favore dell'attribuzione tradizionale al Bagnacavallo. Fu invece Longhi il primo a sostenere l'attribuzione a Girolamo da Carpi (1940, ed. 1956, pp. 162, 164-166), un verdetto successivamente accolto dal resto della critica. A Dresda il dipinto risulta disperso dal 1945 (cfr. Ebert, 1963, p. 102).

Bibliografia:

- Mezzetti, 1977, cat. n. 24, p. 70;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV174, p. 721.

(204) Bagnacavallo, *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena con re Davide, i Santi Domenico, Giovanni Evangelista, Antonio Abate, dinanzi alla Madonna in trono*, olio su tavola, 100 x 161 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 527 (cat. n. 101).

Sulla scorta del commento vasariano (1568) la tavola fu tradizionalmente identificata come una di quelle realizzate dal miniatore Gherardo, attivo nella scuola di San Marco a Firenze (1445-1497). Già nel 1872, tuttavia, il catalogo della Pinacoteca bolognese suggeriva la possibile paternità del Bagnacavallo (Giordani, 1872, p. 22), sebbene la restituzione definitiva al maestro fu avanzata da Antonio Sorrentino (1938, p. 129). Vale qui però la pena di sottolineare la presenza del caratteristico asterisco accanto alla descrizione dell'opera, un chiaro segnale del fatto che Morelli si ritenesse direttamente responsabile dell'attribuzione al Ramenghi. È dunque singolare che nel suo recente catalogo ragionato dedicato al Bagnacavallo Bernardini non menzioni affatto l'opinione qui espressa da Lermolieff. Ciò è forse dovuto alla scelta bibliografica operata dalla storica dell'arte, che non consulta né l'edizione tedesca del 1891, né quella inglese del 1893. Come evidenziato dalla collazione dei testi, questo passaggio è infatti frutto di un'elaborazione successiva rispetto alla stesura del 1880 e alla sua traduzione italiana del 1886.

Bibliografia:

- C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior: Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484?-1542?)*, Luisè, Rimini 1990, cat. n. 6, pp. 73-74, tav. IV;

- J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, *Pinacoteca Nazionale di Bologna, catalogo generale, 2 voll., II. Da Raffaello ai Carracci*, Marsilio, Venezia 2004, cat. n. 28 (a cura di C. Bernardini), pp. 40-42.

(205) Bagnacavallo, *Madonna in gloria con il Bambino, i Santi Monica e Francesco, e committenti*, tempera su tavola, 228 x 151 cm, Bologna, Chiesa di Santa Maria della Misericordia.

La tavola andrebbe forse identificata con quella che Vasari definì impropriamente “una tavoletta” con “la nostra Donna e alcuni Santi” (Vasari, 1568, ed. Milanese, 1906, V, p. 179; secondo Milanese andata perduta). Soltanto Masini assegnò l’opera a Biagio Pupini (1666, p. 235), mentre tutto il resto della critica a partire da Malvasia la riferisce unanimemente al Bagnacavallo (cfr. Malvasia, 1686, ed. Emiliani, 1969, pp. 217-218, 320/318;)

Bibliografia:

- Bernardini, 1990, cat. n. 30, pp. 106-109, tavv. XXI-XXIII.

(206) Vedi nota 95.

(207) Morelli si riferisce qui senz'altro al ciclo di affreschi realizzato da Amico Aspertini nella Cappella di Sant’Agostino della chiesa di San Frediano a Lucca.

Per un'analisi completa del ciclo si rimanda a: M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Artioli Editore, Modena 1995, cat. n. 24 (a cura di D. Scaglietti Kelescian), pp. 141-153.

(208) Amico Aspertini, *Madonna con il Bambino e i Santi Lucia, Nicola di Bari e Agostino*, tempera su tavola, 273 x 226 cm, Bologna, chiesa di San Martino Maggiore.

Morelli cade qui in errore assegnando l’opera a Guido Aspertini. Fatta eccezione per Ciacco (1908, p. 189) – che, seguendo un suggerimento di Venturi (1891, p. 254), propone il nome del Tamaroccio – l’attribuzione della pala ad Amico Aspertini non è mai stata messa in discussione dal resto della critica.

Bibliografia:

- Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995, cat. n. 33 (a cura di D. Scaglietti Kelescian), pp. 163-166.

(209) Artista veneto, XVI secolo, *Gesù Cristo deposto, Giuseppe d’Arimatea, Nicodemo e due angeli*, tela, 84 x 202 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 792 (cat. n. 217).

Il dipinto, che nella pinacoteca bolognese reca attualmente un'attribuzione generica alla scuola veneta del XVI secolo, è stato recentemente oggetto di una nuova interessante attribuzione al Campagnola proposta da Saccomani. Proveniente dal monastero di San Michele in Bosco, l’opera fu per la prima volta assegnata ad Amico Aspertini nel 1810, in un catalogo manoscritto compilato da Francesco Alberi (cfr. Saccomani, 2004, p. 373). L’attribuzione all’Aspertini è sostenuta anche nei cataloghi di Giordani (1843, 1872), e qui ricordata da Morelli, che pure preferisce sostituirvi quella al fratello Guido. Sebbene nel catalogo del *Burlington Fine Art Club* del 1894 il quadro appaia ancora sotto il nome dell’Aspertini (Benson, 1894, p. 46, n. 4), già nel 1890 Venturi (ii, 1890, pp. 449-464) lo aveva tolto all’artista, dicendolo piuttosto il lavoro di un ignoto della fine del XVI secolo.

Bibliografia:

- Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995, cat. n. 29R (a cura di D. Scaglietti Kelescian), p. 211;
- Bentini, Cammarota, Mazza, Scaglietti Kelescian, Stanzani, 2004, II, cat. n. 249 (a cura di E. Saccomani), pp. 373-375.

(210) Lorenzo Costa, *L'Incoronazione della Vergine in una gloria di Angeli, e in basso i Santi Giorgio, Giovanni Battista, Agostino, Giovanni Evangelista, Girolamo e Sebastiano in un paesaggio*, penna, acquerellature marroncine, carta bianca filigranata, controfondato, 208 x 192 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 178 E.

Il disegno, anticamente attribuito a Filippino Lippi nella collezione degli Uffizi, fu inventariato da Ferri (1879 al 1881) come lavoro di Lorenzo Costa. Il fatto che Morelli segnali qui fra parentesi il suo caratteristico asterisco rivelerebbe come sua propria l'attribuzione al Costa; Morelli dice anche di riconoscervi un disegno preparatorio per la pala d'altare realizzata dal Costa in San Giovanni in Monte a Bologna (cfr. nota n. 64), un'osservazione che anche Ferri accoglie (cfr. Petrioli Tofani). La critica è concorde nel riconoscere in questo disegno un'opera fondamentale per la comprensione del carattere artistico di Lorenzo Costa.

Bibliografia:

- Forlani Tempesti, Petrioli Tofani, 1972, cat. n. 22;
- Petrioli Tofani, 1986, I, inv. n.178 E, pp. 78-79.

(211) Vedi nota 64.

(212) Lorenzo Costa, *Schizzo per la disputa di Santa Cecilia davanti al prefetto Almachio* (Bologna, oratorio di Santa Cecilia), penna, carta bianca filigranata tinta sul verso con colore azzurro scuro, 177 x 290 cm (misure massime), Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 166 E.

Il disegno è uno studio preparatorio per il ciclo di affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia a Bologna, la cui attribuzione non è ancora stata del tutto chiarita, giacché risulta difficile differenziare le esecuzioni dei tre artisti principali che presero parte al progetto decorativo – diversamente identificati dalla critica nell'Aspertini (Malvasia, 1686), nel Chiodarolo (Morelli, 1891, p. 219; Frizzoni, 1891), nel Bagnacavallo e nel Pupini (Lucco) e in una collaborazione fra Francia, Costa e Aspertini (Faietti ii, 1988). Le stesse difficoltà si incontrano anche per il disegno agli Uffizi qui descritto da Morelli: Ferri (1879-1881) lo assegnò a Filippino Lippi, dapprima soltanto registrando l'opinione di Lermolieff, ma già sottoscrivendola appieno nel catalogo del 1895-1901 (cfr. Petrioli Tofani); Longhi pensava invece ad Amico Aspertini (1940, ed. 1956, pp. 148-149), mentre Venturi fu il primo a riconoscere nel foglio degli Uffizi la mano di Lorenzo Costa, un parere poi confermato da Venturoli (1969, p. 166) e più recentemente anche da Faietti. (1988 ii, 1995).

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, I, inv. n.166 E, pp. 72-73;
- Faietti, Oberhuber (ii), 1988, cat. n. 71 (a cura di M. Faietti), pp. 270-271;
- Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995, cat. n. 2R (a cura di M. Faietti), p. 321.

(213) Amico Aspertini, *Gruppo di quattro donne nude e un bambino*, penna e inchiostro, carta bianca filigranata, 258 x 159 cm (misure massime del foglio), Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1452 F (recto).

Il disegno, catalogato negli inventari del museo fiorentino fin dal 1784, è unanimemente attribuito dalla critica all'Aspertini.

Bibliografia:

- Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995, cat. n. 74 (a cura di M. Faietti), pp. 289-290;
- Petrioli Tofani, 2004, II, inv. n.1452 F, p. 215.

(214) Le informazioni ricavabili dal catalogo Braun cui Morelli fa qui riferimento (cfr. Braun, 1880, n. 558, p. 6; ed. 1896, n. 558, p. 13) sono troppo scarse per poter identificare con certezza di quale disegno degli Uffizi si tratti fra quelli un tempo ivi attribuiti all'Aspertini (forse uno dei

seguenti fogli: inv. n. 1640 E, 1641 E, 1642 E, 1643 E, cfr. Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995, p. 322).

(215) vedi nota 109.

(216) Correggio, *I Santi Giovanni Battista, Antonio, Agata e Rocco in un paesaggio* (recto), *Schizzo leggero per la stessa composizione* (verso), matita rossa, penna e inchiostro marrone, carta bianca filigranata, 22 x 19 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 678E (r. e v.).

Probabilmente Morelli, che qui confonde Sant'Agata con Santo Stefano, scambiò i seni adagiati su un vassoio con i sassi mediante i quali si compì il martirio del Santo. Popham, che sostiene l'autenticità del disegno, lo ritenne uno studio preparatorio per una pala mai realizzata dal maestro.

Bibliografia:

- Popham, 1957, cat. n. 78, p. 165, p. 88, tavv. XCIV, XCIIIa;
- Petrioli Tofani, 1986, I, inv. n. 678 E, p. 297;
- M. di Giampaolo, A. Muzzi, a cura di, *Correggio. I disegni*, Archivi di storia dell'arte, Umberto Allemandi & Co., Torino 1989, cat. n. 89.

(217) Correggio, *Angioletti con aquila e leone*, matita rossa, 20,5 x 17,7 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5924.

Si tratta di uno studio preparatorio per gli affreschi eseguiti dal maestro nella Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma.

Bibliografia:

- Popham, 1957, cat. n. 16, p. 152, tav. XVIII;
- R. Bacou, *I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Silvana Editoriale, Milano 1982, cat. n. 11;
- Di Giampaolo, Muzzi, 1989, cat. n. 21.

(218) Correggio, *Un putto e due gruppi di putti* (recto), *Studio di fregio architettonico* (verso), matita rossa, penna e acquerello bruno (recto), matita rossa e penna (verso), mm 270 x 201, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5929 (r. e v.).

La critica è concorde nel riconoscere il foglio opera dell'Allegri.

Bibliografia:

- Popham, 1957, cat. n. 28, p. 154, tavv. XXXIII, XXXIV;
- Di Giampaolo, Muzzi, 1989, cat. n. 37.

(219) Correggio, *Martirio dei Santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino*, matita rossa con alcuni rialzi a biacca su preparazione rossa, 21,1 x 30,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5914.

Si tratta di uno studio preparatorio per il quadro eseguito da Correggio per la Cappella del Bono nella Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma.

Bibliografia:

- Di Giampaolo, Muzzi, 1989, cat. n. 48.

(220) Correggio, *Tre putti*, sanguigna su carta color crema, 18,8 x 10,9 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 766.

L'attribuzione al Correggio, tradizionalmente tramandata nella collezione del Devonshire (Passavant, 1836, II, p. 146; Waagen, 1854, III, p. 347), è stata ripetutamente messa in

discussione nel corso del XX secolo, quando furono rispettivamente suggeriti i nomi di Antonio Campi (Popham, 1962), Parmigianino (Popham, 1971) e Anselmi (Cirillo, Godi, 1978). Nel suo recente catalogo della raccolta, Jaffé ha osservato il carattere correggesco della composizione e l'ha riconsegnata senz'altro all'Allegri.

Bibliografia:

- M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, Bolognese and Emilian Schools*, 4 voll., Phaidon Press, London 1994, IV, cat. n. 651, p. 223.

(221) Sebbene Morelli parli qui soltanto di tre santi, la citazione del numero di catalogo Braun consente di identificare il foglio in questione con il seguente:

Bagnacavallo, *I Santi Giovanni Evangelista, Rocco, Agostino e Matteo, in piedi davanti a una struttura architettonica a forma di nicchia*, penna, tracce di matita nera, acquerellature marroncine, biacca, carta filigranata tinta con colore nocciola e quadrettata a matita rossa, controfondato, 219 x 251 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. n. 581 E.

L'attribuzione al Bagnacavallo sostenuta da Morelli è riportata anche nell'inventario curato da Petrioli Tofani. Benché l'attribuzione tradizionale rimanga la più plausibile, va qui tuttavia segnalato che non è stato qui possibile rintracciare altra fonte bibliografica che si sia criticamente occupata del foglio.

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, I, inv. n. 581 E, pp. 258-259.

(222) Bagnacavallo, *La Madonna Annunziata*, matita rossa, acquerello rosso, biacca, carta bianca filigranata, 223 x 152 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1649 E (recto).

Vale qui l'osservazione fatta alla nota precedente a proposito delle fonti bibliografiche consultate per la compilazione di questa nota.

Bibliografia:

- Braun, 1880, n. 560, p. 8; ed. 1896, n. 560, p. 18;
- Petrioli Tofani, 1986, II, inv. n. 1649 E, pp. 680-681.

(223) Giovanni Bellini, scuola di, *Ritratto del Doge Leonardo Loredan*, olio su tavola, 70 x 55 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 53.

Il dipinto, dapprima inventariato a Dresda come originale del Giambellino (Inv. 1754, fol. 25V, 318, Innere Galerie) e come tale registrato anche nei cataloghi di Hübner (1856, cat. n. 190; 1862-1876, cat. n. 210), fu ribattezzato un semplice lavoro di scuola già a partire dal primo catalogo di Woermann (1887, cat. n. 53). L'opera è andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale (cfr. Ebert 1963, p. 20).

Bibliografia:

- Marx, 2005, vol. II, cat. n. KV19, p. 686.

(224) Giovanni Bellini, *Il Doge Leonardo Loredan*, olio su tavola, 61,6 x 45,1 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG189.

Firmato: "IOANNES BELLINVS".

L'opera, considerata lavoro originale di Bellini a partire dall'intervento di Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 179), proviene da Palazzo Grimani a Venezia. Passata sul mercato antiquario inglese prima del 1821, la tavola fu acquistata dalla National Gallery di Londra nel 1844.

Bibliografia:

- Davies, 1961, cat. n. 189, pp. 55-56;
- Goffen, 1989, pp. 205-212;
- Tempestini, 2000, pp. 136-137, cat. n. 97, p. 181;
- Baker, Henry, 2001, p. 31.

(225) Vincenzo Catena, *Maria con il Bambino fra i Santi Pietro ed Elena*, olio su tavola, 84,5 x 107,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 64 A.

La tavola, proveniente dalla galleria Manfrin di Venezia, fu acquistata a Dresda dalla collezione Barker di Londra (1874) come opera di Giovanni Bellini e come tale registrata nei cataloghi della pinacoteca sassone. Se nelle prime due edizioni del suo libro (1880, pp. 163-164; 1886, p. 139-140) Morelli aveva suggerito il nome di Bartolomeo Veneto, in questa egli attribuisce l'opera a un imitatore del Bellini, ritenendola perfino un *pastiche*. Woermann, che dapprima aveva ricondotto il dipinto alla scuola del Giambellino, a partire dal 1899 aderisce all'attribuzione suggerita da Berenson (1897, p. 95) e giudica il quadro un originale di Vincenzo Catena, un parere accolto fino a oggi dalla critica storico-artistica. Robertson, che pure concorda con il giudizio di Berenson, ha osservato un aspetto particolarmente duro delle figure che lascerebbe credere all'intervento di un allievo.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 8, p. 44, tav. n. 7;
- Marx, 2005, II, cat. n. 321, p. 158.

(226) Bartolomeo Veneto, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, 64 x 57,5 cm, già Londra, vendita Sotheby's, 9.12.1959, lotto n. 59. Attuale ubicazione sconosciuta.

Firmato e datato in basso a sinistra sul cartiglio: "1502 9 / ap. Bartolamio mezo ven/izian e mezo cremonexe"

Morelli (1880, p. 164; 1886, p. 140; 1891, p. 221) fu il primo a citare il dipinto quando esso ancora si trovava nella collezione di Leopardo Martinengo, nipote dell'ultimo rappresentante della famiglia Michiel e legittimo erede del palazzo Michiel delle Colonne, nonché della collezione d'arte in esso raccolta. La critica è pressoché unanime nel riconoscere in questa tavola – la prima datata e autenticata del maestro – una derivazione diretta da una composizione del Bellini (cfr. Pallucchini, 1947, p. 149; Riccoboni, 1947, cat. n. 15, pp. 21-22, tav. 11). Heinemann, che ha individuato ben ventisei versioni tratte dallo stesso schema compositivo, ritiene quest'opera la più antica della serie e la più prossima al perduto originale belliniano.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. 58h, p. 19;
- L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Centro Di, Firenze 1997, cat. n. 2, pp. 156-157, fig. 36.

(227) Bartolomeo Veneto, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, 44 x 35 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 723 (legato Guglielmo Lochis, 1866).

Firmato e datato in basso sul cartiglio: "1505/Bartolomeus/Venetus Faci/ebat".

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Paolo Brognoli a Brescia, ha rappresentato per la critica un punto di partenza fondamentale nella definizione della personalità artistica di Bartolomeo Veneto, rivelando influenze di volta in volta belliniane, cimesche, antonellesche e persino nordiche.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. n. 5, pp. 22-23, 162, fig. 40, tav. III.

(228) Bartolomeo Veneto, *Circoncisione*, olio su tavola, 86,5 x 141 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 1680.

Firmato e datato in basso al centro su un cartiglio: “1506 / bartholomeus / da venetia”.

Il dipinto, qui erroneamente detto un ritratto, acquisì la sua notorietà quando faceva ancora parte della collezione londinese del colonnello Carew, grazie all'esposizione organizzata a Leeds nel 1868 (*National Exhibition of Works of Art at Leeds*, 1868, cat. n. 66). Di lì, l'opera passò nella raccolta Trollope per poi essere battuta all'asta da Christie's (Londra, 1921, lotto n. 131) e venduta al mercante d'arte francese A.H. Buttery. Riapparsa nel 1925, la tela fu infine ceduta al museo parigino da M. Friedsam. L'opera, una delle prime firmate e datate dal maestro, è stata spesso messa in relazione con una perduta *Circoncisione* di Giovanni Bellini.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 145w, p. 43;
- Pagnotta, 1997, cat. n. 6, pp. 164-167, fig. 41, tavv. I, II, e cat. P.7, p. 340.

(229) Bartolomeo Veneto, *Ritratto di donna ebrea con gli attributi di Joele*, olio su tavola, 54 x 41,5 cm, Milano, collezione privata.

Firmato sul cartiglio in basso: “B(ar)tola/mio de/ vene/ cia/ F.” e iscritto sul polsino destro dell'abito: “sforza dela ebrea”.

Come ricorda lo stesso Morelli, la tavola faceva originariamente parte della collezione Melzi d'Eril a Milano, nel cui catalogo manoscritto essa era registrata come del “Vivarini o Bartolomeo da Venezia” (cfr. *Catalogo della scelta Galleria Melzi*, ms., 1802 in Carotti, 1901, pp. 165-193, n. 201). L'attribuzione morelliana a Bartolomeo Veneto (1880, p. 164; 1886, p. 140; 1891, p. 222) fu accolta unanimemente dalla critica successiva, sebbene con una cronologia oscillante tra il 1512 e il 1520. Anche l'interpretazione iconografica proposta da Morelli, che vi riconosce una donna ebrea, è stata comunemente accettata dalla storiografia artistica. Gilbert (1968, CX, p. 281) precisa a tal proposito trattarsi di Joele, l'eroina biblica che uccise il generale Sisara colpendolo alla tempia con un punteruolo.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. n. 28, pp. 101, 216, fig. 68, tav. XVI.

(230) Bartolomeo Veneto, *Ritratto ideale di una cortigiana come Flora*, olio su tavola, 43,6 x 34,6 cm, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 1077.

Nel 1872 lo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte acquistò il dipinto sul mercato d'arte come opera di un maestro fiorentino. Dopo una serie di proposte attributive che cercarono di assegnare il ritratto alle personalità artistiche più svariate, da Dürer a Botticelli, Piero di Cosimo e Signorelli, fu Morelli il primo a riconoscervi la mano di Bartolomeo veneto (1880, p. 164; 1886, p. 140; 1891, p. 223), un giudizio che in seguito ha trovato concorde la critica. Meno univoca fu invece l'interpretazione iconografica del soggetto raffigurato, nel quale si volle di volta in volta riconoscere una cortigiana – come suggerito da Morelli –, un ritratto idealizzato di Lucrezia Borgia, una giovane sposa o, più probabilmente, una “Flora meretrix” ovvero dea della primavera. La cronologia dell'opera oscilla tra il 1505 e il 1520.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. 8, pp. 42-43, 170-173, 162, fig. 43, tav. IV-V;
- J. Sander, *Bartolomeo Veneto*, in Sander, 2004, pp. 307-321, tavola 32, fig. 300.

(231) Altobello Melone, *Narciso alla fonte*, olio su tavola, 39,7 x 35 cm, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 879.

Questa tavola, che ha svelato la sua reale fisionomia soltanto in seguito a un recente restauro (1990), fu ritoccata in passato per fare assumere all'effigiato le sembianze di una Santa Caterina. L'attribuzione tradizionale a Cesare da Sesto fu abbandonata quando Morelli (1891, p. 223) credette di riconoscervi la mano di Bartolomeo Veneto, un'opinione condivisa dalla maggior

parte della critica successiva. L'attribuzione ad Altobello si deve invece a Mina Gregori (1957, cat. n. 93, pp. 17-18), che vi ha riconosciuto reminescenze dei modelli giorgioneschi, probabilmente incontrati dall'artista durante un soggiorno veneziano – un parere che ha incontrato il favore della critica successiva e che è stato accolto anche nel catalogo del museo. Tuttavia, in occasione di una conferenza tenutasi a Padova nel 1985, Ballarin ha dichiarato di riconoscere nella tavola di Francoforte un lavoro di gioventù dello stesso Romanino; lo storico dell'arte ha quindi collocato il dipinto intorno al 1506-1507 e sottolineato il forte influsso della cultura veneziana e giorgionesca dell'epoca (cfr. Ballarin, 2002, pp. 120-150, 141-143), un parere condiviso anche da Francesco Frangi. Più recentemente, Pagnotta è tornata a confermare la posizione di Gregori, proponendo una datazione all'inizio del secondo decennio del 1500, ovvero quando Melone si trovava sotto l'influsso diretto del Romanino. Nel suo catalogo ragionato del Romanino, anche Nova cita brevemente la tavola di Francoforte sotto il nome del Melone.

Per un'analisi completa dell'opera e delle sue vicende storiografiche si veda Sander, 2003, pp. 172-186.

Bibliografia:

- Nova, 1994, cat. n. 141, p. 361;
- Pagnotta, 1997, cat. A. 23, pp. 292-293 e nota 21, p.18, fig. 119;
- A.A.V.V., *Romanino. Un pittore di ricolta nel Rinascimento italiano* (cat. mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio-29 ottobre 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006, cat. n. 2 (a cura di F. Frangi), pp. 90-93.

(232) Giovan Francesco Caroto, *Ritratto femminile*, olio su tavola, 69 x 53 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 1673.

Il dipinto, forse proveniente da una collezione milanese, entrò nel museo parigino con un'attribuzione al Carpaccio. Se nel catalogo di Tauzia la tavola figurava ancora come lavoro di un artista ignoto (1882, cat. n. 522, p. 274), Morelli (1891, p. 223) e poi Berenson (1894, p. 81) proposero di assegnarla a Bartolomeo Veneto, mentre Venturi (1900, p. 19) e Gronau (1928, pp. 240-241) avanzarono il nome di Lorenzo Costa. Svariate furono le proposte attributive suggerite dalla critica successiva (Lorenzo Lotto, Andrea Solario, Boltraffio), almeno fino a che la firma del maestro ("G.F.Charotus F."), rinvenuta sul dipinto durante un'indagine agli infrarossi, consentì a Béguin (1985, pp. 39-41, 43) di riferire con sicurezza il ritratto al Caroto.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. A 60, p. 318, nota 21, p. 18, fig. 157.

(233) Il dipinto è ricordato da Pagnotta fra le opere del maestro perse o non rintracciate (Bartolomeo Veneto ?, *Madonna*, già Chantilly, collezione del duca d'Aumale). Sembra tuttavia possibile ipotizzare che Morelli si stesse qui riferendo alla seguente opera:

Giovanni Bellini, copia da, *Vergine con il Bambino*, olio su tavola, 62 x 50 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. n. 21.

Tradizionalmente attribuita al Bissolo, la tavola è stata in seguito giudicata dalla critica una copia generica da Giovanni Bellini (da un originale perduto del maestro), mentre Heinemann ne individua l'artefice in fra' Marco Pensaben; nel 1982, tuttavia, Federico Zeri ha suggerito il nome di Bartolomeo Veneto (comunicazione orale al museo). Dal momento che si tratta dell'unico dipinto di scuola veneta che raffiguri una Vergine con il Bambino nella collezione d'Aumale, non pare troppo azzardato pensare di identificarvi l'opera qui presa in esame da Morelli.

Bibliografia:

- *Chantilly. Musée Condé. Notice des Peintures par F.A. Gruyer*, Braun-Clément Editeurs, Paris 1899, cat. 21, p. 43;

- Heinemann, 1962, I, cat. 58t, p. 19;
- E. de Boissard, *Chantilly, musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne*, Edition de la Reunion des musées nationaux, Paris 1988, inv. 11, pp. 52-53;
- Pagnotta, 1997, cat. n. P.4, p. 340.

(234) Bartolomeo Veneto, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 70 x 56 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 757.

L'opera, un tempo parte della raccolta privata del conte G.E. Pecis, nel 1827 entrò nel museo milanese grazie alla donazione della collezione. Come Morelli ricorda in questo passaggio, nel XIX secolo la tavola si trovava esposta all'Ambrosiana con un'improbabile attribuzione a Lorenzo Lotto. Fu proprio Morelli a riconsegnare per primo il dipinto al suo artefice, un giudizio che ha trovato concorde tutta la critica successiva. L'opera ripropone lo schema belliniano già adottato dal maestro per il dipinto oggi esposto all'Accademia Carrara di Bergamo (vedi nota 227).

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 58b, p. 19;
- Pagnotta, 1997, cat. n. 14, p. 186, fig. 53.

(235) Marco Bello ?, *Madonna con il Bambino, San Gerolamo, Sant'Antonio abate e un donatore*, olio su tavola, 83 x 120 cm, Bergamo, collezione Pesenti,

La tavola proviene dalla collezione Borromeo a Milano. Da principio ritenuta un lavoro di Francesco da Santa Croce o della scuola di Giovanni Bellini, l'opera fu riferita da Morelli (1891, p. 224) all'epoca matura di Bartolomeo Veneto, un'attribuzione subito accolta anche da Frizzoni (1891-1892, pp. 168-171) e, in via ipotetica, da Jacobsen (1896, p. 256). Gronau (ii, 1928, p. 8) e Heinemann si sono invece limitati a proporre un'analisi comparativa del dipinto, citandolo fra le derivazioni di un perduto modello belliniano, mentre Pagnotta ha recentemente respinto con fermezza l'attribuzione di Morelli sulla base di elementi stilistici che fisserebbero l'esecuzione del quadro al 1510. La storica dell'arte, accostando la tavola a quella simile già nella collezione Leuchtenberg a Pietroburgo (ill. in Néoustroieff, 1903, p. 338, fig. 12), suggerisce il nome di Marco Bello.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, cat. n. 48-l, p. 15, cat. n. 231m, p. 68;
- Pagnotta, 1997, cat. A 5, p. 279, nota 21, p. 18, fig. 99.

(236) Bartolomeo Veneto, *Salomè con la testa del Battista*, olio su tavola, 103,5 x 62 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 201A.

Il dipinto proviene dalla Galleria Reale di Praga e giunse a Dresda nel 1749, recando un'attribuzione a Leonardo da Vinci. Nei cataloghi della Gemäldegalerie dati alle stampe tra il 1856 (Hübner, cat. n. 17; dal 1862 cat. n. 31) e il 1887 (Woermann, cat. n. 292), la tavola fu sempre riferita alla scuola di Leonardo da Vinci. Schmarsow (cfr. Woermann, 1896, cat. n. 201 A, p. 99) e Richter (1888, p. 191) proposero invece il nome di Dosso Dossi, mentre Bode (1890, p. 194) suggerì di assegnare il quadro a un ignoto pittore da lui battezzato "maestro della Salomé di Dresda". Fu Frizzoni (1891 ii, p. 171) il primo ad avanzare il nome di Bartolomeo Veneto, un parere subito accolto sia da Morelli (1891, p. 224) – che pure inizialmente aveva detto l'opera il lavoro di un pittore fiacco uscito dalla scuola di milanese (1880, p. 230; 1886, p. 204) –, sia dalla direzione della pinacoteca sassone (Woermann, 1892, cat. n. 201A), e confermato da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. 36, pp. 246-248, fig. 82, tav. XX;
- Marx, 2005, II, cat. n. 59, p. 101.

(237) F. Baldinucci, *Opere*, Milano 1808-1812, 14 voll., III, p. 210.

(238) Non identificato.

(239) Bartolomeo Veneto, *Ritratto di Ludovico Martinengo*, olio su tavola, 105,4 x 71,1 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG287.

Inscrizione (completata dal restauro): “LVDOVI/ CVM MARTI/ ETATIS/SVAE/ ANN (...)/ BARTOLOM/ VENETVS/FACIEBAT/ M.D XXX/ XVI ZVN”

Il dipinto fu acquistato dalla National Gallery di Londra nel 1855 dalla collezione del conte Girolamo Michiel Pisani, erede di Girolamo Martinengo. Si tratta di uno dei primi lavori autografi dell'artista fra quelli noti alla critica, unanime nel riconoscerne l'autenticità. La provenienza della tavola consentirebbe inoltre di identificare il personaggio raffigurato con Ludovico Martinengo.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. 45, pp. 267-268, fig. 91, tav. XXVII.

(240) Bartolomeo Veneto, *Ritratto di Gentildonna*, olio su tavola, 93 x 70 cm, San Diego, The Timken Art Gallery, inv. n. 79.003.

Inscritto sul cartiglio: “1530 / bartolo / mei / veneti”.

Il ritratto, già nella collezione Manfrin di Venezia, fu venduto a Londra tramite il mercante d'arte Alexander Barker. Passato nella collezione del conte di Rosebery intorno al 1870, il dipinto fu messo all'asta da Sotheby's nel 1977 (Londra, 25.05.1977, lotto n. 2407), per entrare di lì a poco nella collezione del Museo di San Diego (1979).

La tavola, già riconosciuta da Lochis (1858, cat. n. cxxviii, p. 60) quale opera del maestro e accostata alla *Madonna con il Bambino* allora in suo possesso (oggi Accademia Carrara, vedi nota 227), fu inserita nel *corpus* del pittore anche da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 299), che, come Morelli, vi scorsero influenze giorgionesche. Successivamente il dipinto fu ignorato dalla critica – perfino da Venturi, che non lo include nel suo saggio dedicato a Bartolomeo Veneto (1899) –, almeno fino a che Gilbert (1973, pp. 3, 12, nota 5, fig. 3) non se ne servì quale termine di paragone analizzando il *Ritratto di gentildonna* a Ottawa (olio su tavola, 93 x 62,2, National Gallery of Canada, inv. n. 16909).

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. 44, pp. 264-266, fig. 90, tav. XXVI.

(241) Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e San Giovannino*, tempera a uovo e olio su tela, 75 x 61,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 51.

La tela, unanimemente attribuita dalla critica al Mantegna, è databile intorno al 1495-1500. In base a quanto riportato da Ridolfi (1648, p. 72), l'opera doveva probabilmente far parte della collezione veneziana di Bernardo Giunti. Nel 1854, il dipinto fu acquistato a Venezia da Sir Charles Eastlake, mentre fu Lady Eastlake che nel 1876 lo vendette alla Gemäldegalerie di Dresda.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 259, fig. p. 202 (scheda a cura di C. Prete);
- Marx, 2005, II, cat. n. 1106, p. 344;
- M. Lucco, a cura di, *Mantegna a Mantova. 1460-1506* (cat. mostra, Mantova, Palazzo Te, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007.), Skira, Milano 2006, p. 88-89 (scheda a cura di M. Lucco).

(242) Si segnala qui che nelle edizioni del 1880 e del 1886, Morelli aveva ristretto l'ultima fase dell'attività artistica del maestro agli anni tra il 1497 e il 1506 (cfr. 1880, p. 166; 1886, p. 142).

(243) Andrea Mantegna, *Polittico di San Luca*, tempera su tavola, complessivamente 177 x 230 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 55.

Firmato sulla colonna marmorea che sostiene il leggio di San Luca: “OPVS/ ANDREAE/ MANTEGNA” (firma resa leggibile da un recente restauro che ha eliminato vernici e collanti).

Il polittico, commissionato al Mantegna nel 1453 dal priore Mauro de' Folperti per la cappella di San Luca in Santa Giustina a Padova, entrò a far parte della collezione di Brera nel 1811, in seguito alle soppressioni napoleoniche.

Bibliografia:

- Pinacoteca di Brera. *Scuola veneta*, 1990, cat. n. 165, pp. 282-291;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, pp. 235-237, figg. pp. 35, 36, 39 (scheda a cura di C. Prete).

(244) Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola, complessivamente 480 x 450 cm, Verona, Basilica di San Zeno Maggiore.

Il polittico fu commissionato al Mantegna dal veneziano Gregorio Correr intorno al 1457. Si tratta dell'unico lavoro mobile del maestro ancora oggi conservato nel luogo per il quale fu concepito.

Bibliografia:

- S. Marinelli, P. Marini, a cura di, *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500* (cat. mostra, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Marsilio, Venezia 2006, cat. n. 1 (a cura di A. De Nicolò Salmazo), pp. 195-199.

(245) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino in gloria fra santi e angeli musicanti* (detta *Madonna Trivulzio*), tempera su tela, 287 x 214 cm, Milano, Castello Sforzesco, Civico Museo di Arte Antica, inv. n. 554.

Firmato sul foglio in mano all'angelo in basso al centro: “A. MANTNIA PI / AN. GRACIAE / 1497.15 AVGVSTI”.

Il dipinto fu commissionato al Mantegna dall'abate Francesco da Lisca per l'altare maggiore della chiesa degli Olivetani in Santa Maria in Organo a Verona; l'opera si inserisce nell'ambito dei lavori di ristrutturazione avviati intorno al 1481, che prevedevano il rinnovamento della chiesa da romanica a rinascimentale. Passata nella collezione dei Pietrusati a Milano, nel 1791 la tela entrò a far parte della raccolta Trivulzio, da cui prende il nome.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 55a (a cura di K. Christiansen), pp. 235-236;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 258, figg. pp. 195-198 (a cura di C. Prete);
- Basso, Natale, 2005, cat. n. 65, pp. 101-102;
- Marinelli, Marini, 2006, cat. n. 15 (a cura di S. Marinelli), pp. 218-222.

(246) Andrea Mantegna, *San Giorgio*, tempera su tavola, 66 x 32 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 98.

La tavola proviene dalla collezione Manfrin di Venezia, dalla quale fu acquistata nel 1856 dall'imperatore Francesco Giuseppe per l'Accademia veneziana. La critica è concorde nel riconoscere l'opera al Mantegna.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 42 (a cura di K. Christiansen), pp. 207-208.

(247) Andrea Mantegna, *Trittico raffigurante: l'Epifania, la Circoncisione, l'Ascensione*, opera composita, tempera su tavola, complessivamente 86 x 161,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 910.

Il cosiddetto “Trittico degli Uffizi”, composto da tre pannelli raffiguranti l'*Ascensione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Circoncisione*, nel 1827 fu arbitrariamente assemblato entro una singola cornice. L'opera, risalente al 1470 ca., è stata messa in relazione con la “tavoletta” che Vasari ricorda nella cappella del castello di San Giorgio a Mantova. I tre dipinti sono identificabili con certezza soltanto a partire dal 1588, quando vennero registrati nell'inventario della collezione di Don Antonio de' Medici.

Per un'analisi più approfondita delle ipotesi avanzate sulla collocazione delle tavole nella cappella di San Giorgio, si veda Baldini, Curzi, Prete, 1997, pp. 243-244, figg. pp. 100, 101, 104 (*Circoncisione*), 112-113 (*Ascensione di Cristo*), 108-109 (*Adorazione dei Magi*).

(248) Giovanni Bellini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, tempera su tavola, 80 x 105 cm, Venezia, Pinacoteca Querini-Stampalia.

Fino all'intervento di Berenson (1916), che per primo riconsegnò il dipinto al Bellini, la tavola era considerata un'opera di Andrea Mantegna, soprattutto in virtù di un'iscrizione apocrifa sul retro, risalente al Settecento. Il dipinto presenta un impianto compositivo molto vicino al quadro omonimo del Mantegna conservato a Berlino (Gemäldegalerie, inv. n. 29).

Bibliografia:

- Pallucchini, 1959, p. 135, fig. 67;
- Tempestini, 2000, pp. 58-60, cat. n. 23, p. 176.

(249) Andrea Mantegna, attribuito a, *Sacra famiglia e una Santa*, tempera su tela, 76 x 55,5 cm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. n. 87.

Il dipinto, entrato a far parte del museo veronese nel 1871, proviene dalla collezione Bernasconi. L'attribuzione al Mantegna è stata confermata da Morelli (1890, p. 360; 1891, p. 226), Ferrari e Berenson. Kristeller (1901) ha invece messo in dubbio l'autenticità dell'opera, mentre Bernardini, Frizzoni e Venturi hanno preferito assegnare il dipinto al Caroto.

Bibliografia:

- Trecca, 1912, cat. n. 87, p. 120;
- Aldrichetti, 1960, cat. n. 87, p. 53, fig. 41, p. 55.
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 268 (a cura di C. Prete).

(250) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino, San Giovannino Santa Caterina d'Alessandria e altri santi*, tempera su tavola, 61,5 x 87,5 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 164.

La tavola, già in Palazzo Reale, nel XIX secolo fu gravemente danneggiata da un incendio. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 118) si limitarono a suggerire il nome di Mantegna, registrando il pessimo stato di conservazione dell'opera, mentre Morelli (1890, p. 360; 1891, p. 226) assegnò il dipinto con certezza al Mantegna, un giudizio più tardi confermato anche da Fiocco (1916, pp. 182-183) e, in generale, dal resto della storiografia artistica, che ha più volte accostato il dipinto di Torino alla *Sacra famiglia* di Dresda (vedi nota 241). Nondimeno, Prete ha recentemente incluso la tavola fra le opere soltanto attribuite al Mantegna o realizzate della sua bottega.

Bibliografia:

- N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Edizioni Ilte, Torino 1971, cat. n. 164, p. 166, tav. 30 fig. 53;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 268 (a cura di C. Prete).

(251) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino in un paesaggio* (detta *Madonna delle Cave*), tempera su tavola di pioppo, 32 x 29,6 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1348.

La tavola è probabilmente identificabile con quella ricordata da Vasari (1568, ed. Milanese, III, pp. 401-402) nella raccolta fiorentina di Francesco Medici. La critica non ha mai messo in dubbio che si tratti di un'opera originale del Mantegna.

Bibliografia:

- Lucco, 2006, cat. n. 8 (a cura di M. Lucco), pp. 82-83.

(252)

(a) Andrea Mantegna, *Resurrezione di Cristo*, tempera su tavola, 71,1 x 94 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. n. 53.

(b) Andrea Mantegna, *Preghiera nell'orto*, tempera su tavola, 71,1 x 93,7 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts., inv. n. 52.

(c) Andrea Mantegna, *Crocifissione*, tempera su tavola, 76 x 96 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 368.

Le tre tavole costituivano originariamente la predella della *Pala di San Zeno*. Nel 1797, il quadro fu requisito dai commissari francesi e portato a Parigi, dove fu smembrato nel 1806. Sebbene il corpo principale del polittico fu restituito in seguito alla richiesta del governo austriaco, le tre tavole del peduncolo non fecero mai più ritorno a Verona: su commissione di Benedetto del Bene, nel 1814 esse furono quindi sostituite con altrettante copie ottocentesche eseguite da Paolo Caliari.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, pp. 239-241 (a cura di C. Prete);
- Marinelli, Marini, 2006, cat. n. 2 (a cura di A. de Nicolò Salmazo), p. 199.

(253) Andrea Mantegna, *La preghiera nell'orto*, tempera su tavola, 62,9 x 80 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1417.

Inscritto sulla roccia: "OPVS ANDREAE MANTEGNA"

Il dipinto, menzionato per la prima volta nel 1603 nell'inventario di Pietro Aldobrandini (cfr. D'Onofrio, 1964, pp. 18, 207-208, 211), entrò successivamente a far parte della collezione del cardinale Fesch e poi di quella del conte di Northbrook, che nel 1894 cedette l'opera alla National Gallery di Londra. Dal momento che gran parte della raccolta Aldobrandini proviene proprio dalle collezioni estensi, Christiansen ha di recente ipotizzato che la tavola possa essere stata commissionata all'artista dallo stesso Borso d'Este.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, pp. 126-127 (a cura di K. Christiansen);
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 238 (a cura di C. Prete);
- Baker, Henry, 2001, p. 406.

(254) Andrea Mantegna, *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan (Scarampi Mezzarota)*, tempera su tavola, 44,8 x 33,9 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 9.

La critica è concorde nel riconoscere il valore artistico di questo dipinto, vera e propria pietra miliare della ritrattistica non soltanto mantegnesca, ma italiana in generale.

Per una ricostruzione dettagliata delle ipotesi che hanno portato all'identificazione del personaggio ritratto con il cardinale Trevisan si veda:

- Martineau, 1992, cat. n. 100 (a cura di K. Christiansen), pp. 333-335;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 242, fig. p. 96 (a cura di C. Prete).

(255) Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, tempera su tavola, 68 x 30 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 301.

Se l'autenticità della tavola è universalmente riconosciuta, la sua datazione è stata oggetto di un acceso dibattito critico tra chi ne propone un'esecuzione riconducibile agli anni immediatamente

precedenti il trasferimento dell'artista a Mantova, e chi invece suggerisce un periodo più tardo, intorno al 1470-1475.

Bibliografia:

- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 80 e tavola 9;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 241 e fig. p. 89 (a cura di C. Prete).

(256) Andrea Mantegna, *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, tempera su tavola, 78 x 48 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. R.M., Sp. n. 69.

Firmato in basso a destra, sul bordo del sepolcro: "ANDREAS MANTINIA"

Nonostante non si sappia quasi nulla sulla commissione e sulla prima collocazione dell'opera, questo dipinto è senz'altro uno dei più splendidi fra quelli eseguiti dal maestro. Entrato a far parte della collezione del cardinale Silvio Valenti Gonzaga a Bologna (1756), il quadro fu venduto all'asta in occasione della dispersione della raccolta (1763, lotto n. 115). Acquistato da Gerhard Morell, il dipinto passò di lì a poco nella collezione del re Federico VII di Danimarca e quindi alla sua sede attuale. Alcuni dubbi sull'autenticità della tavola sono stati avanzati soltanto da Portheim (1886, p. 224) e Vollmer (1909, p. 550), mentre il resto della critica si è espresso unanimemente, riconoscendone il valore artistico e confermando con certezza che si tratti di opera originale del Mantegna.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 43 (a cura di K. Christiansen), pp. 209-210;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, pp. 255-256, fig. p. 192 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 13 (a cura di M. Lucco), pp. 94-97.

(257) Andrea Mantegna, *Trionfo di Cesare* (nove tele: *Tubicini e portatori di insegne; Carro trionfale, trofei e macchine belliche; Carro con trofei e portatori del bottino; Portatori del bottino, tori sacrificali e tubicini; Tori sacrificali ed elefanti; Portatori del bottino e di trofei; Prigionieri e portinsegna; Musici e portinsegna; Giulio Cesare sul carro trionfale*), tempera su tela, ciascuna 266 x 278 cm, Londra, Hampton Court, Royal Collection.

L'imponente ciclo pittorico fu eseguito dal Mantegna verso il 1484-1505 per il Palazzo Ducale dei Gonzaga, nella cui collezione esso rimase fino al 1629, anno in cui fu acquistato da Carlo I d'Inghilterra. A partire dal 1700, le nove tele furono sottoposte a una serie di rovinose ridipinture, prima a opera del pittore Louis Laguerre e poi di Roger Fry. Gli interventi di restauro più recenti (John Brealey e Joan Seddon) hanno infine cercato di salvaguardare quel poco che era rimasto dell'originale, probabilmente eseguito con tempera a uovo.

Per un'analisi più dettagliata del ciclo pittorico e delle singole tele si veda: C. Hope, *The Triumphs of Caesar*, in Martineau, 1992, pp. 350-356; cfr. anche *ivi*, cat. nn. 108-115 (a cura di C. Hope), pp. 357-372.

(258) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Maria Maddalena*, tempera su tela, 139 x 116,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG274.

Firmato e datato sul cartiglio del Battista: "(ec)/ce agnv(s dei) (ec)ce q(ui tollit pec)cata m(un)di; Andreas Mantinia C.P.F."

L'autenticità del dipinto è stata messa in dubbio da parte di alcuni storici dell'arte, che hanno preferito classificare la tela come semplice lavoro di bottega a causa di una presunta schematicità della composizione – è il caso, per esempio, di Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 189), che suggerirono il nome di Francesco Caroto, e di Fiocco (1937, p. 72). Il resto della storiografia artistica è invece unanime nell'assegnare l'opera al Mantegna, con una datazione tra il 1490 e il 1495. La tela, già nella collezione Andreani a Milano (1795), nel 1855 fu acquistata dalla National Gallery di Londra grazie all'intermediazione di Otto Müндler, *travelling agent* del museo londinese.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 253, fig. p. 187 (a cura di C. Prete).

(259) Andrea Mantegna, *Sansone e Dalila*, tempera su tela, 47 x 36,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1145.

La tela, unanimemente riconosciuta come autografa del Mantegna, deve essere stata eseguita tra il 1495 e il 1500.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 265, fig. p. 214 (a cura di C. Prete).

(260) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino*, tempera a colla e oro su tela, 43 x 31 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 484 (legato conte Carlo Marenzi, 1851).

Proveniente dalla collezione del conte Carlo Marenzi, la tela è sempre stata unanimemente riconosciuta dalla storiografia artistica quale opera originale del Mantegna. Più delicata è invece la questione legata alla datazione del dipinto, che da sempre vede contrapposte le opinioni di chi ritiene l'opera una realizzazione riferibile alla fine del periodo padovano e all'inizio di quello mantovano dell'artista, e chi invece preferisce datarla alla maturità del Mantegna. Questa seconda posizione fu sostenuta per la prima volta da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 109), e confermata da Morelli (1890, p. 360; 1891, p. 227), che datava il dipinto agli anni Novanta del XV secolo.

Per una ricostruzione dettagliata delle vicende critiche legate alla cronologia del quadro si rimanda qui alla scheda di catalogo redatta da Mauro Lucco.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 249, fig. p. 171 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 3 (a cura di M. Lucco), pp. 68-69.

(261) La lettera citata da Morelli è quella inviata da Andrea Mantegna al marchese Francesco II Gonzaga il 21 dicembre 1491, e oggi conservata nell'Archivio di Stato mantovano (Collezione Autografi, b. 7. c. 135r-v). Si è qui scelto di riportarne la trascrizione proposta da D. Ferrari in F. Trevisani, a cura di, *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio* (cat. mostra, Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Electa, Milano 2006, cat. n. II. 21, p. 177 (a cura di D. Ferrari).

(262) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino*, tempera a colla su tela, 45,2 x 35,5 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. n.1595/625.

Il dipinto fece un tempo parte della collezione privata di Giovanni Morelli, che lo cedette all'amico Gian Giacomo Poldi Pezzoli intorno alla metà del XIX secolo, sicuramente dopo il 25 maggio 1856. L'autenticità mantegnesca dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica, divisa piuttosto sulla questione della datazione, con proposte che oscillano tra i primi anni Sessanta del XV secolo e, più probabilmente, il 1493-1500. Anche Morelli datava la tela all'ultimo decennio della vita del pittore (1890, p. 360). Per una ricostruzione dettagliata delle vicende critiche legate alla cronologia dell'opera si veda anche in questo caso Lucco.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 252, fig. p. 188 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 10 (a cura di M. Lucco), pp. 86-87.

(263) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino tra i Santi e il donatore* (detta *Pala della Vittoria*), tempera all'uovo su tela, 285 x 168 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 369.

Eseguita per la chiesa mantovana di Santa Maria della Vittoria e trasportata a Parigi insieme alla *Pala di San Zeno* nel 1797, la *Pala della Vittoria* è senza dubbio una delle opere più famose del

Mantegna. Per una ricostruzione approfondita delle circostanze legate alla sua esecuzione si veda il testo di Lightbown segnalato di seguito in bibliografia.

Bibliografia:

- R.W. Lightbown, *Mantegna*, Oxford-Berkeley-Los Angeles-Milano 1986, pp. 203-210;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 256, fig. p. 193 (a cura di C. Prete).

(264) Artista italiano del XVI secolo, copia da Mantegna, *Sacra conversazione*, tempera su tavola, 189 x 119 cm, Vienna, Akademie der bildenden Künste (Akademiegaleries), inv. n. 1084. Il dipinto, proveniente dalla collezione del principe del Liechtenstein, fu catalogato da Lützow come "Scuola padovana del XV secolo", mentre Kristeller (1901, p. 463) credette di riconoscervi la mano di un maestro tedesco del XVI secolo. Entrambi, come già qui Morelli, osservarono come sia le figure sia la composizione fossero direttamente riprese da Mantegna. Secondo Eigenberger, che appoggiò il giudizio morelliano di una provenienza fiamminga, il paesaggio avrebbe evidenziato il carattere di un olandese attivo in Italia fra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo, oppure di un italiano settentrionale influenzato dall'arte nordica. Nel catalogo dell'Accademia viennese redatto nel 1972 la tavola è registrata come opera di un artista italiano del XVI secolo.

Bibliografia:

- R. Eigenberger, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Manz Verlag, Wien-Leipzig 1927, pp. 266-68, tav. 43;
- *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künsten in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis*, Remaprint, Wien 1989, pp. 327, 354.

(265) Andrea Mantegna, *Pallade espelle i Vizi dal giardino della Virtù*, tempera all'uovo su tela, 160 x 192 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 371.

È questa la seconda delle due opere che il Mantegna eseguì per lo studiolo di Isabella d'Este nel Castello di San Giorgio a Mantova (si veda anche la nota 100).

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 260, fig. p. 204 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 15 (a cura di M. Lucco), pp. 100-103.

(266) Vedi nota 100.

(267) Vedi nota 241.

(268) Vedi nota 245.

(269) Andrea Mantegna, *Battesimo di Cristo*, tempera a caseina (?) su tela, 228 x 175 cm, Mantova, Basilica di Sant'Andrea, cappella funeraria del Mantegna (o di San Giovanni Battista). L'opera fu ideata dal Mantegna per essere collocata nella sua cappella funeraria in Sant'Andrea. Il dipinto è stato oggetto di una travagliata storia attributiva, e la sua paternità è stata ripetutamente messa in discussione. Fra il XIX e il XX secolo, soltanto in pochi, e fra questi Morelli (1880, p. 166; 1886, p. 142; 1891, p. 229), sostennero l'attribuzione al maestro, mentre la maggior parte della storiografia artistica preferì assegnare il quadro a un allievo del Mantegna, forse al figlio Francesco. La rivalutazione dell'opera è un risultato piuttosto recente, frutto di un'analisi dettagliata della superficie pittorica condotta da Christiansen (1994, pp. 79-86) in collaborazione con i restauratori. Sulla base di questa indagine, la critica contemporanea è ormai unanime nel riconoscere l'esecuzione della tela al Mantegna. Il *Battesimo di Cristo* non fu mai portato del tutto a compimento a causa della morte del maestro.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 265, fig. p. 216 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 23 (a cura di M. Lucco), pp. 114-115.

(270) Andrea Mantegna, *La Sacra Famiglia e la famiglia del Battista*, tempera a caseina (?) e oro su tela, 40 x 169 cm, Mantova, Basilica di Sant'Andrea, cappella funeraria del Mantegna (o di San Giovanni Battista).

Il dipinto condivide la propria vincenda critica con quella del *Battesimo di Cristo*, discusso alla nota precedente. I primi dubbi circa l'origine mantegnesca della tela furono avanzati da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 118), che preferirono assegnarla alla bottega del padovano, un parere largamente condiviso dalla storiografia artistica successiva. Fra la fine del XIX e durante il XX secolo infatti, soltanto una minoranza della critica, fra cui Morelli (1880, p. 166; 1886, p. 142; 1891, p. 229), si è dichiarata favorevole a riconoscere l'opera quale lavoro originale del Mantegna. Come nel caso del *Battesimo di Cristo*, la rivalutazione del dipinto è infatti frutto di un percorso critico piuttosto recente, avviatosi con gli studi di Pastore (*Le tele d'arredo nella cappella* in id, 1986, pp. 85-88) e Christiansen (1992, pp. 253-254), e oggi unanimemente riconosciuto.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 64 (a cura di K. Christiansen), pp. 253-256 ;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 265, fig. p. 215 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 22 (a cura di M. Lucco), pp. 112-113.

(271) Andrea Mantegna, *Introduzione del culto di Cibele a Roma*, tempera su tela, 73,7 x 268 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG902.

La tela fa parte di un ciclo di quattro dipinti commissionati al Mantegna nel 1505 da Francesco Cornaro, un nobiluomo veneziano che sosteneva la propria discendenza dall'antica stirpe romana dei Cornelii. Prima la malattia e poi la morte (1506) impedirono tuttavia a Mantegna di portare a compimento il ciclo. Delle quattro tele previste dal contratto egli riuscì a completare soltanto quella oggi conservata alla National Gallery di Londra. Una seconda tela fu successivamente realizzata da Giovanni Bellini (*Un episodio dalla vita di Publius Cornelius Scipio*, olio su tela, 74,8 x 356,2 cm, Washington, National Gallery, inv. n. 1952.2.7), mentre la critica non ha ancora saputo individuare con certezza le altre due.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 135 (a cura di K. Christiansen), pp. 412-416;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 262, fig. p. 208 (a cura di C. Prete);
- Baker, Henry, 2001, p. 408.

(272) Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, tempera su tela, 210 x 91 cm, Venezia, Ca' d'oro, Galleria Franchetti.

Forse destinato al vescovo Ludovico Gonzaga, il dipinto fu prima nella collezione del cardinale Bembo a Padova – dove lo vide Marcantonio Michiel (ed. 1884, pp. 50-51) –, poi in quella dei Gardenigo a Venezia, e degli Scarpa di Motta a Livenza, dove ancora lo ricorda Morelli – sulla figura di Antonio Scarpa e sulle vicende della dispersione della sua collezione si veda: S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Bertinello Artigrafiche, Padova 2007. Acquistato dal Franchetti, il *San Sebastiano* fu infine ceduto in dono alla sede attuale. Come Morelli, anche Otto Mündler aveva espresso un giudizio piuttosto negativo sul dipinto: senza spingersi a definirlo “ripugnante” (vedi nota 330), il *travelling agent* della National Gallery lo aveva ugualmente ritenuto “not very pleasing” (cfr. Anderson, Togneri Dowd, 1985, p. 80).

La maggior parte della critica contemporanea è concorde nel riferire l'opera agli ultimi anni di attività dell'artista.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 261, fig. p. 205 (a cura di C. Prete).

(273) Andrea Mantegna, *Cristo morto con tre dolenti*, tempera su tela, 68 x 81 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 205.

Il dipinto, di cui un tempo esistero forse due versioni, è quasi certamente identico a quello venduto da Ludovico Mantegna a Francesco Gonzaga per pagare alcuni debiti di famiglia. Giunto da Mantova a Ferrara, il quadro passò poi nella collezione Aldobrandini a Roma. Infine, nel 1824, la tela entrò a Brera, acquistata degli eredi di Giuseppe Bossi. L'autenticità dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla storiografia artistica, mentre la sua datazione ha suscitato un vivace dibattito critico. Per una sintesi dettagliata delle proposte cronologiche avanzate nel corso dell'Ottocento e del Novecento si rimanda qui alle schede critiche compilate da Prete e Lucco.

Bibliografia:

- *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. n. 166, pp. 291-296;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 248, fig. p. 170 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 5 (a cura di M. Lucco), pp. 72-75.

(274) Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, tempera a colla su tela, 71,1 x 50,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG5641.

La tavola, che nel 1885 Jean Paul Richter aveva acquistato da Andrea Monga a Verona, entrò a far parte pochi anni più tardi della collezione dell'imprenditore di origine tedesca Ludwig Mond (1839-1909). Nel 1891, la moglie di quest'ultimo si era infatti decisa a formare una raccolta di dipinti italiani servendosi del consiglio professionale di Richter, storico dell'arte e giovane discepolo morelliano, dietro le cui scelte è facile intuire la traccia degli insegnamenti del *connoisseur*. In meno di un quinquennio, Mond riuscì così a raccogliere una collezione di inestimabile valore, composta delle opere che Richter era stato in grado di comprare per lui anche grazie all'introduzione delle tasse di successione (*Death duties*), che avevano costretto molti aristocratici inglesi a liberarsi di gran parte dei beni ereditati. Accanto a questa splendida tavola del Mantegna, è possibile annoverare anche molti altri quadri di inestimabile valore artistico, come, per esempio, le *Scene dalla vita di San Zenobio* del Botticelli (NG3918), il cosiddetto *Crocifisso Mond* di Raffaello (NG3943) e due dipinti di Giovanni e Gentile Bellini raffiguranti entrambi la *Vergine con il Bambino* (NG3913 e NG3911).

Alla morte di Ludwig Mond, la collezione fu concessa in lascito alla National Gallery a patto che si rispettassero alcune clausole testamentarie legate alla disposizione delle opere. Ne seguì una vicenda piuttosto complessa, costruita su un delicato equilibrio di cavilli legali, che si concluse non senza polemiche tra gli eredi Mond e il museo londinese. Per un'analisi più dettagliata della collezione e delle burrascose vicende a essa legate si rimanda qui al recente compendio di C. Saumarez Smith, *Ludwig Mond's Bequest: A Gift to the Nation* (cat. mostra, Londra, National Gallery, 14 luglio-29 ottobre 2006), National Gallery Company, Londra 2006.

Nella fitta corrispondenza tra Morelli e Jean Paul Richter (cfr. Richter, Richter, 1961), moltissime sono le lettere che vertono proprio sulle opere acquistate dal più giovane storico dell'arte; la corrispondenza rivela spesso un coinvolgimento diretto di Morelli sia nella fase precedente l'acquisizione, sia nella gestione degli interventi di restauro sui dipinti, per lo più curati dal milanese Luigi Cavenaghi. A proposito della *Sacra famiglia* di Londra si vedano in particolare le lettere del 17 marzo 1887 (1961, pp. 502-503), del 15 novembre 1887 (1961, pp. 517) e del 9 luglio 1889 (1961, p. 554). Proprio da queste ultime due emerge con chiarezza come Morelli avesse fin da subito nutrito la speranza che il Mantegna di Richter potesse un giorno trovare il suo posto d'onore alla National Gallery di Londra, un desiderio che la vendita a Mond e il suo successivo legato testamentario avrebbero, di lì a qualche tempo, realizzato.

La critica è unanime nel riconoscere l'esecuzione del dipinto al Mantegna.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 258, fig. p. 201 (a cura di C. Prete);
- Baker, Henry, 2001, p. 408.

(275) Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino e tre Santi*, tempera su tela, 57 x 42 cm, Parigi, Institut de France, Musée Jacquemart-André.

L'opera, proveniente dalla collezione di Frédéric Reiset, passò di proprietà dei visconti di Tauzia e di Rumford per essere ceduta alla sua attuale sede nel 1890. Il pessimo stato di conservazione del dipinto, scurito da strati di vernice applicati nel corso di svariati restauri, ha fatto sì che parte della critica ne abbia rifiutato l'attribuzione al Mantegna: Venturi (1914, VII/III, p. 472) e Paccagnini (1961, p. 51) assegnarono il quadro a un anonimo artista veronese, mentre Berenson (1932, p. 328) e Tietze-Conrat (1955, p. 196) lo ricondussero alla bottega del maestro. Fra i sostenitori dell'attribuzione dell'opera al Mantegna spiccano invece Crowe-Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 101), Morelli (1891, p. 230), Fiocco (1937, pp. 76, 209) e, più recentemente, Christiansen (in Martineau, 1992, p. 224).

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 260 (a cura di C. Prete).

(276) Andrea Mantegna, *La morte delle Vergine*, tempera su tavola, 54 x 42 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 248.

Morelli era qui in grave errore. Con l'eccezione di Venturi, che, sebbene inizialmente avesse riconosciuto il dipinto quale opera originale del Mantegna (1914, VII/III, pp. 166-168), preferì in seguito assegnare l'opera al Giambellino (1924, pp. 139-140), la tavola è sempre stata unanimemente ritenuta lavoro del Mantegna. Roberto Longhi (1934 ii, ed. 1968, p. 68) fu il primo a riconoscerne il frammento di una composizione più vasta, individuando nel *Cristo con l'animula della Madonna* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale) la parte superiore della pala. Il dipinto fu probabilmente realizzato dal maestro per la cappella del Castello di San Giorgio a Mantova, forse parte di un unico ciclo insieme al trittico degli Uffizi (vedi nota 247). Trasferito a Ferrara, dove fu probabilmente privato della sua porzione superiore in modo da poter essere inserito nello schema decorativo della cappella di Margherita Gonzaga, il quadro rientrò a Mantova alla fine del XVI secolo. Nel 1627 fu poi ceduto a Carlo I d'Inghilterra, alla morte del quale fu acquistato da John Baptist Gaspars. Intorno alla metà del 1600 la tavola entrò infine a far parte delle collezioni spagnole di re Filippo IV.

Vale qui la pena di ricordare il commento di Frizzoni che, descrivendo il pessimo stato di conservazione dell'opera, si servì di un paragone caro a Morelli, ovvero quell'*ex ungui leonem* di cui si è discusso nel capitolo introduttivo di questo lavoro (*Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda. Un itinerario frühromantisch nel pensiero di Giovanni Morelli*, p. 22 sgg.): "(...) annerita e deturpata da ritocchi, che farebbero dubitare della sua autenticità, se non rimanessero tuttavia qua e là dei buoni indizi per cui pur tuttavia si scopre l'unghia del leone." (Frizzoni, 1893, p. 289).

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 17K (a cura di K. Christiansen), pp. 159-163;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 244, fig. p. 117 (a cura di C. Prete).

(277)

(a) Andrea Mantegna, *La vestale Tuccia*, tempera all'uovo su tavola, 72,5 x 23 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1125 A.

(b) Andrea Mantegna, *Sofonisba*, tempera all'uovo su tavola, 71,2 x 19,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1125 B.

Ricordando un inventario mantovano del 1542, Agosti (1995, pp. 71, 82, n. 120) ha recentemente sostenuto il legame di queste due tavole con quelle raffiguranti *Didone* e *Giuditta*, oggi conservate a Montreal (Museum of Fine Arts), probabilmente tutte concepite per decorare le sovrapporte dello studiolo di Mantova. Dalla collezione del duca Carlo Federico Gonzaga, i quattro dipinti sarebbero poi passati in quella del Maresciallo Schulenburg (1738). Vendute all'asta da *Christie's* (Londra, 13 aprile 1775, lotto n. 17), le quattro figure furono separate due a due: *Tuccia* e *Sofonisba* finirono così nella collezione del Duca di Hamilton; messe nuovamente all'incanto con la dispersione della raccolta ducale, le due opere furono infine acquistate dalla National Gallery di Londra (24 giugno 1882, lotto n. 398).

L'attribuzione di queste due *grisaille* al Mantegna è stata ripetutamente contestata dalla critica. Come Morelli (1891, p. 230), anche Frizzoni (1891, p. 299) le aveva ritenute un falso, mentre molti altri studiosi crederono trattarsi di un'esecuzione di bottega a partire da un disegno del maestro (per esempio, Kristeller, 1901, pp. 372-444; Knap, 1910, p. 125; Tietze-Conrat, 1955, p. 186). Il nome del Mantegna, già sostenuto nel corso dell'Ottocento da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 96-97) e Waagen (1854, III, pp. 304-305), fu in seguito confermato anche da Venturi (1914, VII/III, p. 248) e via a via ammesso da tutta la critica contemporanea.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 263, (soltanto *Tuccia*) fig. p. 211 (a cura di C. Prete);
- Baker, Henry, 2001, p. 407;
- Lucco, 2006, cat. n. 17-18 (a cura di M. Lucco), pp. 106-107.

(278) Lazzaro Bastiani, *Maria con il Bambino in una cornice dipinta*, tavola, 54,5 x 42,5 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 27.

Il quadro, erroneamente attribuito al Mantegna da Kristeller (1901, pp. 120-121), è una variante della *Madonna con il Bambino, Serafini e Cherubini* conservata a New York (The Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection, inv. n. 32.100.97). Dal momento che l'analisi riflettografica sulla tela di New York non ha rivelato la presenza di alcun disegno preparatorio sul fondo, se ne deduce che per la sua versione il Bastiani non si sia servito di alcun cartone originale del maestro.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, p. 139 (a cura di K. Christiansen).

(279) Raffaello Sanzio, attribuito a, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, olio su tavola, 52,9 x 37,4 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1441.

Il dipinto fu inizialmente esposto nel Palazzo Ducale di Urbino. Entrato nella Tribuna degli Uffizi grazie all'eredità di Vittoria della Rovere (1631), nel 1773 il quadro ricevette la sua attuale collocazione nel museo fiorentino. La critica ha variamente assegnato l'opera a Dürer, Caroto, Mantegna e Francesco Bonsignori, accordandosi infine per un'attribuzione a Raffaello.

Nel suo testo sulla Galleria Doria Pamphili, discutendo delle opere del Mantegna conservate presso la Galleria degli Uffizi, Morelli si era già espresso a proposito di questo ritratto: "Il ritratto femminile, n. 1121, molto guasto, che il catalogo di quella Galleria attribuisce al Padovano, sicuramente invece non è suo, ma potrebbe piuttosto provenire dal veronese Giovan Francesco Caroto." E ancora, in nota: "I signori Crowe e Cavalcaselle attribuiscono invece quel ritratto, ch'essi ritengono d'Isabella d'Este (!), a Francesco Bonsignori; sempre dunque ad un veronese (I, 479). Si confronti questo ritratto femminile col magnifico disegno di Leonardo da Vinci nel Louvre (Braun, 162) che rappresenta il ritratto d'Isabella." (cfr. 1897, p. 276; ed. 1991, p. 289). L'attribuzione morelliana al Caroto non ebbe praticamente seguito fra la critica, e fu soltanto brevemente sostenuta da Berenson (1907, p. 188), Fiocco, in via ipotetica, da Layard, mentre anche Fiorio la respinse recisamente (1971, cat. n. 11, p. 118).

Per un'analisi dettagliata delle complesse vicende critiche legate all'opera si rimanda qui a AA.VV., *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio – 29 aprile 1984), Electa, Milano 1984, cat. n. 2 (a cura di M. Gregori), pp. 58-63.

(280) Vedi nota 29, 54.

(281) Giovanni Bellini, *Trasfigurazione di Cristo*, olio su tavola, 134 x 68 cm, Venezia, Museo Civico Correr, inv. n. 27.

In basso, un cartellino con la scritta: "MISEREMINI. MEI. SALTEM/VOS. AMICI. MEI"

La tavola costituiva un tempo la portella della pala d'argento sull'altare maggiore della chiesa di San Salvatore a Venezia. Tradizionalmente attribuita al Mantegna, furono Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, pp. 142-143) i primi a suggerire il nome del Giambellino, un parere accolto senza riserve da Morelli (1880, p. 132; 1886, p. 109; 1891, p. 231) e dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Tempestini, 2000, pp. 38-41, cat. n. 7, p. 175;
- Banzato, De Nicolò Salmazo, Spiazzi, 2006, cat. n. 74 (a cura di D. Banzato), pp. 300-301.

(282) Andrea Mantegna, *Sant'Eufemia*, tempera a colla su tela, cm 171 x 78 cm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q 1930 n. 83946.

A dispetto dello scetticismo qui manifestato da Morelli, l'unico critico ad aver contestato l'origine mantegnesca del quadro, Kristeller (1901, pp. 137-40, 438) ha dimostrato l'autenticità della firma nel cartiglio sotto i piedi della Santa: "OPVS ANDREAE MANTEGNAE-MCCCCLIII". In alto: "SANTA EVFEMIA". La critica contemporanea è unanime nel riconoscere la tela al Mantegna.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 13 (a cura di K. Christiansen), pp. 141-143;
- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 237, fig. p. 41 (a cura di C. Prete);
- Banzato, De Nicolò Salmazo, Spiazzi, 2006, cat. n. 34 (a cura di Silvia Fumian), pp. 212-213.

(283) Bernardino Butinone, *Madonna in trono con il Bambino e Angeli*, tavola, 192 x 82 cm, Milano, Collezione Gallarati Scotti.

Inscritto: "DOMINE NUNC DIMITIS SERVUM TUUM"

Come qui segnala Morelli, l'iscrizione "Andrea Mantegna p. p. 1461" è sicuramente falsa. Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 173) assegnò il dipinto a Liberale da Verona, mentre Malaguzzi Valeri (1902) e Kristeller (1902, p. 477) l'attribuirono a Bernardino Butinone, un nome che ha trovato concorde la critica successiva, propensa a suggerire una datazione al 1470 circa.

Bibliografia:

- C. del Bravo, *Liberale da Verona*, Edizioni d'Arte il Fiorino, Firenze 1967, p. 79.

(284) Vedi nota 22.

(285) Vedi nota 24.

(286)

(a) Schiavone, *San Girolamo*, tempera su tavola, 118,7 x 40,4 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 505 (legato Guglielmo Lochis, 1866).

(b) Schiavone, *Sant' Alessio*, tempera su tavola, cm 118,5 x 39,9, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 504 (legato Guglielmo Lochis, 1866).

Entrambe provenienti dalla collezione Lochis, le tavole entrarono all'Accademia Carrara di Bergamo recando un'attribuzione al Mantegna. Di lì a poco esse furono attribuite a Giorgio Chiulinovich da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 46), un battesimo che raccolse via via sempre più consensi. Solamente Venturi credette di riconoscervi un lavoro giovanile di Marco Zoppo (1914, VII/III, pp. 26, 34), un parere che non ha trovato alcun seguito fra la critica.

Bibliografia:

- Banzato, De Nicolò Salmazo, Spiazzi, 2006, cat. n. 35-36 (a cura di Andrea Nante), pp. 214-215.

(287) Andrea Mantegna, copia da (inizio del XVI sec.), *Resurrezione di Cristo*, tempera su tavola, 48 x 37 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 714 (legato Guglielmo Lochis, 1866).

Il dipinto, proveniente dalla collezione Lochis di Bergamo, fu giustamente riconosciuto da Morelli (1891, p. 231) come lavoro di un imitatore del Mantegna, un parere subito accolto da Kristeller – che lo disse una replica dell'analoga composizione conservata al Museo Civico di Padova (coll. Capodilista) – e dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- Kristeller, 1902, p. 476;
- Lightbown, 1986, cat. n. 155, p. 474, tav. 185;
- Rossi, 1988, cat. n. 714, pp. 194-195.

(288) Giovanni Bellini, *Deposizione*, olio su tavola, 107 x 84 cm, Roma, Musei Vaticani.

Il riferimento va qui al testo di Lermolieff sulle pinacoteche romane: “La *Deposizione* attribuita al Mantegna nella Galleria del Vaticano non è di questo maestro, ma è verosimilmente una copia eseguita da Giovanni Buonconsiglio di Vicenza da un quadro sparito del suo prototipo Barolomeo Montagna.(*)”, (1890, p. 357, ed. 1991, p. 287). Morelli era qui in grave errore. L'opera infatti è nientemeno che la tavola superiore della *Pala di Pesaro* di Giovanni Bellini. Probabilmente eseguita dal maestro durante il suo soggiorno a Pesaro, la *Deposizione* passò in seguito nella collezione Aldrovandi di Bologna, per giungere infine a Roma. Tradizionalmente attribuita al Mantegna (Vasari, 1565, ed. Milanese, iii, p. 421 sgg.), furono Crowe e Cavalcaselle i primi a riconoscervi lo stile del Giambellino (1871, ed. 1912, I, pp. 156-157). Mentre Morelli riteneva il dipinto una semplice copia da Bartolomeo Montagna, Venturi (1890 iii, p. 24) e Burckhardt – (cfr. l'edizione del suo *Cicerone* curata da Bode, 1901, II, p. 722) si pronunciarono per un'attribuzione piena al Montagna. Lionello Venturi ritenne invece che la tavola fosse il lavoro di un allievo di Giovanni Bellini intento a imitare il periodo di Pesaro (1907, p. 375), mentre Borenius (1909) sottoscrisse completamente il giudizio di Crowe e Cavalcaselle, oggi comunemente accolto dalla critica storico-artistica. Per una ricostruzione delle vicende attributive ottocentesche legate all'opera su veda T. Borenius.

Bibliografia:

- T. Borenius, *The Painters of Vicenza 1480-1550*, Chatto & Windus, London 1909, pp. 94-98;
- Pallucchini, 1959, p. 136, fig. 73;
- Anderson, [Morelli] 1991, nota 32, p. 473.

(289) Andrea Mantegna, *Sant'Antonio da Padova e San Bernardino da Siena presentano il monogramma di Cristo*, affresco staccato, 163 x 321 cm, Padova, Museo Antoniano, inv. n. 11.

L'affresco decorava in origine la lunetta del portale principale della Basilica del Santo a Padova, dove fu sostituito con una copia durante la prima guerra mondiale.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 235, fig. p. 34 (a cura di C. Prete);

- Banzato, De Nicolò Salmazo, Spiazzi, 2006, cat. n. 25 (a cura di S. Fumian), pp. 192-193.

(290) Andrea Mantegna, *Martirio di San Cristoforo e trasporto del suo corpo decapitato*, affresco staccato, 664 cm (base) Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari.

Con il bombardamento del 1944 la cappella Ovetari andò quasi completamente distrutta, e con essa anche gli affreschi eseguiti da Andrea Mantegna. Soltanto l'*Assunzione*, il *Martirio* e il *Trasporto di San Cristoforo*, staccati in epoca ottocentesca per preservarli dall'umidità, si salvarono dal crollo.

Le decorazioni pittoriche della cappella furono commissionate per volontà testamentaria dal notaio Antonio Orvetari, che richiese così *post mortem* l'esecuzione di affreschi con le storie dei Santi Giacomo e Cristoforo. Nel 1448, fu stipulato un doppio contratto, che vedeva coinvolti quattro artisti: Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini, Niccolò Pizolo e Andrea Mantegna.

Per una ricostruzione delle vicende legate alla Cappella Ovetari si veda A.M. Spiazzi, *La cappella Ovetari. 11 marzo 1944, eventi e recuperi*, in Banzato, De Nicolò Salmazo, Spiazzi 2006, pp. 121-131.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, pp. 233-234, figg. p. 14 sgg (a cura di C. Prete).

(291) Andrea Mantegna, *La camera degli sposi* (detta *Camera picta*), affresco, tempera a secco e foglia d'oro, 805 x 807 x 693 cm, Mantova, Castello di San Giorgio.

Morelli sbaglia qui nel proporre una datazione del celebre affresco tra il 1474 e il 1484. Infatti, nella strombatura della finestra della parete settentrionale, Mantegna segnò la data del 16 giugno 1465 come momento inaugurale dei lavori, che si protrassero fino al 1474.

Per un'analisi approfondita del ciclo di affreschi raffigurante la corte di Francesco Gonzaga si veda: Baldini, Curzi, Prete, 1997, pp. 245-246, figg. pp. 128 sgg (a cura di C. Prete); De Nicolò Salmazo, *Mantegna. La Camera Picta*, Electa, Milano 1996.

(292) Morelli si riferisce qui alla decorazione pittorica della cappella di Innocenzo VIII, scambiando però il nome del Papa con quello di Innocenzo III. Il ciclo pittorico, iniziato nel 1488 in Vaticano, fu distrutto nel 1780 per fare spazio al Museo Pio Clementino.

(293) Andrea Mantegna e aiuti, *Giudizio di Salomone*, tempera a colla su tela, 46,5 x 37 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5068.

Mentre qui Morelli si pronuncia a sostegno dell'attribuzione tradizionale al Mantegna, la maggior parte della critica ha preferito propendere per una collaborazione fra il maestro, autore del disegno, e la sua bottega. Più recentemente invece, Christiansen (in Martineau, 1992, pp. 405-407) ha completamente escluso l'intervento del Mantegna, ritenendo l'esecuzione indegna del maestro.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 267 (a cura di C. Prete);
- Lucco, 2006, cat. n. 21 (a cura di M. Lucco), pp. 110-111;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=7527>

(294) Andrea Mantegna, attribuito, *Muzio Scevola*, tempera su tela, 40,7 x 34,2 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 13792.

La tempera, proveniente dalla collezione di Sir Thomas Lawrence (1767-1830), entrò dapprima a far parte del Kupferstichkabinett di Monaco, per poi essere trasferita alla Alte Pinakothek (in prestito dal 1937, acquisita del 1967). L'opera, che nel museo tedesco è esposta come originale del Mantegna, è generalmente assegnata dalla critica alla cerchia del maestro.

Bibliografia:

- Baldini, Curzi, Prete, 1997, p. 267 (a cura di C. Prete);
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, a cura di, *Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, 3. ed., Lipp, München 1999, p. 308.

(295) Andrea Mantegna, *Cristo risorto fra i santi Andrea e Longino*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, pastello nero su carta preparata beige, 34,9 x 28,5 cm, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 3065.

Il disegno è registrato nella collezione di Monaco come semplice copia da Andrea Mantegna, e questo sebbene nel corso del XIX secolo la critica abbia pressoché unanimemente accettato il foglio tra i lavori originali del maestro. Accanto ai giudizi positivi di Morelli (1891, p. 233), Passavant (1860-1864, V, 1864, p. V) e Berenson (1920, pp. 51, 98-99), si registra qui pertanto il parere di Hind (1909-1910, II, n. 7, p. 343), che riteneva il disegno una copia dall'incisione omonima conservata a Parigi nel Cabinet des Estampes, presso la Bibliothèque nationale. La prima proposta di rivalutazione del foglio di Monaco si deve invece a Byam Shaw (1950, p. 59), mentre più di recente Ekserdjian (1992, pp. 211-212) ha fatto notare le differenze che intercorrono tra il disegno e la stampa, confutando pertanto l'ipotesi che possa trattarsi di una copia successiva.

Bibliografia:

- Martineau, 1992, cat. n. 44 (a cura di D. Ekserdjian), pp. 211-212.

(296) Andrea Mantegna, *Uomo morente disteso a terra*, penna e inchiostro bruno, tracce di gesso nero, 16,3 x 14 cm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1860-6-16-63.

Con la sola eccezione di Knapp (1910, p. L), che ritenne il disegno la copia di una stampa, l'autenticità di questo foglio non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 155, p. 94, II, tav. CXLIV;
- Martineau, 1992, cat. n. 43 (a cura di D. Ekserdjian), pp. 209-210;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=717564&partId=1

(297) Andrea Mantegna, *La calunnia di Apelle*, penna e inchiostro bruno, lumeggiature di biacca su carta, 20,7 x 38 cm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1860-6-16-85.

L'autenticità mantegnesca del disegno è stata accolta da Popham e Pouncey sulla base dei giudizi espressi da Förster (1887, p. 29), Morelli (1891, p. 233) e Colvin (1895, cat. n. 47). Soltanto Berenson e Kristeller (1901, p. 461) rifiutarono di riconoscere il foglio al Mantegna, mentre la critica contemporanea è concorde nell'assegnare il disegno al maestro.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 158, pp. 97-99, II, tav. CXLVI;
- Martineau, 1992, cat. n. 154 (a cura di D. Ekserdjian), pp. 467-468;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=717528&partId=1

(298) Andrea Mantegna, *Marte, Venere (?) e Diana*, penna e inchiostro bruno, lumeggiato in bianco su carta, 36,4 x 31,7 cm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1861-8-10-2.

L'attribuzione di Morelli (1891, p. 233) al Mantegna è stata confermata da tutta la critica successiva. Nel catalogo dei disegni italiani conservati al British Museum, Popham e Pouncey

hanno tuttavia osservato che il commento morelliano, secondo il quale il disegno sarebbe stato colorato in bruno da una mano più tarda, si deve senz'altro al fatto che il *connoisseur* non potè esaminare il foglio direttamente, ma dovette affidarsi soltanto alla sua memoria per descriverlo.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 156, pp. 94-95, II, tav. CXLVIII;
- Martineau, 1992, cat. n. 146 (a cura di D. Ekserdjian), pp. 449-450;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=717556&partId=1

(299) Andrea Mantegna, *Madonna in trono con il Bambino e un angelo*, penna e inchiostro bruno, 19,7 x 14 cm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1858-7-24-3.

Il disegno è stato universalmente accolto dalla critica nel *corpus* delle opere del maestro; più complessa appare invece la questione della datazione, che ha visto di volta in volta avanzare proposte cronologiche oscillanti tra il 1460-1470 e il 1495-1496.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 156, pp. 94-95, II, tav. CXLVIII;
- Martineau, 1992, cat. n. 49 (a cura di D. Ekserdjian), pp. 221-222;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=717522&partId=1

(300) Andrea Mantegna, *Giuditta ripone la testa del Battista in un sacco rettole da una fantesca*, penna, acquerellature marroni, biacca, carta bianca filigranata molto scurita, 38,8 x 25,8 cm, Firenze, Gabinetto delle Stampe e delle Incisioni degli Uffizi, inv. n. 404 E.

L'autenticità di questo disegno – molto spesso identificato con quello posseduto e descritto da Vasari (1568) – è stata confermata dalla totalità della critica.

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, I, inv. n. 404 E, pp. 179-180;
- Lightbown, 1986, cat. n. 188, p. 484.

(301) Andrea Mantegna ?, *Giuditta che mette la testa di Oloferne in un sacco retto dalla sua ancella*, penna, inchiostro bruno acquerellato su velina, 31 x 23,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. MI 916 (recto).

Il disegno, tutt'oggi inventariato al Louvre come opera originale del Mantegna, non è citato da Lightbown (1986) tra i fogli autentici del maestro. Purtroppo non è stato possibile rintracciare alcuna bibliografia supplementare sull'opera.

Bibliografia:

- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc&idFicheOeuvre=111309>

(302) Andrea Mantegna ?, *La statua di Virgilio*, penna, inchiostro acquerellato, forato per lo spolvero, 34 x 22 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. RF 439 (recto).

Nel catalogo della collezione di disegni His de la Salle, Tausia (1881, cat. n. 58, pp. 47-48) riportava la traduzione in francese di una lettera che Jacopo d'Hatri aveva scritto a Isabella Gonzaga, e che all'epoca era stata da poco rinvenuta da M.A. Baschet negli archivi mantovani; vi si discuteva della realizzazione di una statua di Virgilio, il cui progetto era stato affidato dalla marchesa ad Andrea Mantegna. Una ricostruzione dettagliata della vicenda è fornita da Bassi (1983), che propone di identificare la scultura commissionata da Isabella d'Este con una statua lignea restaurata a Milano all'inizio degli anni Settanta. Per quanto riguarda invece il disegno qui

esaminato da Morelli, esso è tutt'oggi inventariato al Louvre come opera originale del Mantegna. Tuttavia, non è nota alcuna bibliografia supplementare sull'opera, e neppure il museo parigino fornisce ulteriori informazioni al riguardo.

Bibliografia:

- A. Bassi, a cura di, *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, Arte & Pensiero, Firenze 1983, fig. 91;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc&idFicheOeuvre=111990>

(303) Marco Zoppo, *Adorazione del Bambino da parte di Maria, Giuseppe e un uomo seminudo chinato in avanti (Giovanni Battista?)* (recto), *Adorazione del Bambino da parte di Maria, Giuseppe e Giovanni Battista* (verso), disegno a penna, 26,5 x 18,6 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

L'attribuzione morelliana è oggi generalmente confermata dalla storiografia artistica.

Bibliografia:

- E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1966, cat. n. 87, 139 (Torino), pp. 76, 81; cat. n. 152-153 (Braunschweig), pp. 84-85.

(304) Marco Zoppo, *Due studi di Madonna con il Bambino a mezza figura* (recto e verso), penna e inchiostro bruno su carta chiara maculata di rosa, 12,5 x 19 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. n. 16006.

Il foglio, tradizionalmente assegnato al Mantegna, fu riconosciuto come autografo di Marco Zoppo proprio da Morelli (1891, p. 234), che qui, apponendo il caratteristico asterisco fra parentesi, tiene così a precisare la paternità della nuova attribuzione. Fu invece di Fiocco (1933, p. 233 sgg.) l'ipotesi che quasi tutti i disegni dello Zoppo facessero parte di due "Libri di schizzi", di cui soltanto quello londinese, pergamenaceo, si è conservato integralmente fino ai giorni nostri. La ricostruzione del secondo album e la sua collocazione cronologica al 1471 si devono invece a Lilian Armstrong (1963, p. 306), che ha ricollegato fra loro i fogli di Torino, Braunschweig, Amburgo, Berlino, Francoforte, Londra e Parigi. In un intervento successivo, Armstrong ha anche ipotizzato che i fogli del secondo taccuino possano essere stati eseguiti a più riprese nel corso degli anni Settanta del XV secolo (1976, pp. 158-160, 167-168, 171, 206-209, 222-223, 408-410).

Bibliografia:

- Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958, cat. n. 22, p. 14;
- G.C. Sciolla, *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino* (cat. mostra, Torino, 1990), Umberto Allemandi & Co., Torino 1990, cat. 2 (a cura di P.G. Tordella), pp. 18-21.

(305) Cima da Conegliano, *Cristo benedicente*, olio su tavola, 151 x 77 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 61.

Il dipinto, inventariato a Dresda nel 1754 come opera di Giovanni Bellini sulla scorta del cartellino apocrifo "Joannis Bellini Opus" (Inv. 1754, fol. 17R, 195, Innere Galerie), e come tale catalogato anche da Riedel e Wenzel (1765, G.I. 90), fu riconsegnato al suo legittimo autore fin dal primo catalogo redatto da Hübner (1856, cat. n. 195). L'attribuzione al Cima è stata confermata da tutta la critica successiva, fatta eccezione per Heinemann, che ritiene il quadro essere la copia di un Cristo benedicente del Bellini già ricordato da Ridolfi (1648) nella chiesa di Santo Stefano a Venezia, e oggi perduto.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 192-d, p. 57;
- L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Edizioni Canova, Treviso 1981, pp. 103-104, fig. 49;

- P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1983, cat. 42, pp. 97-98, tav. 126;
- Marx, 2005, II, cat. n. 332, p. 160.

(306) Cima da Conegliano, *Presentazione di Maria al tempio*, olio su tavola, 105 x 145 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 63.

La tavola, acquistata su commissione di Augusto III da Minelli in una chiesa veneziana (1743), fu inventariata a Dresda come lavoro di Giovanni Bellini (Inv. 1754, fol. 13V, 146, Innere Galerie), un'attribuzione che essa mantenne anche nel catalogo di Riedel e Wenzel (1765, G.I. 148). Assegnata al Cima fin dal primo catalogo di Hübner (1856, cat. n. 196), l'opera è certamente fra le più note del maestro, e rivela un suo avvicinamento al Carpaccio. Insieme al *Miracolo di San Marco* di Berlino (Gemäldegalerie, inv. n. 15) e al *Sultano* di Zurigo, il dipinto pone infatti il problema dei rapporti fra Cima e Carpaccio, risolti a favore di quest'ultimo da Fiocco e Coletti (cfr. Menegazzi, 1981, p. 106).

Bibliografia:

- Menegazzi, 1981, pp. 106, fig. 73;
- Humfrey, 1983, cat. n. 44, pp. 99, tav. 66;
- Marx, 2005, II, cat. n. 334, p. 161.

(307) Cima da Conegliano, *Testa di Cristo*, olio su tavola, 34,5 x 25,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 62.

Il dipinto, acquistato da Kindermann per Augusto II di Sassonia (1723), fu subito inventariato a Dresda come lavoro di Leonardo da Vinci (Inv. 1722-1728, A 263); catalogato da Matthäi come "scuola milanese" (1835, Anhang, Abteilung H, 552), e dato al Cima soltanto con riserva da Hübner (1862-1876, cat. n. 217), il quadro fu subito registrato da Woermann (1887, cat. n. 62) come autografo del maestro sulla scorta del parere espresso da Morelli (1880, p. 166; 1891, p. 234). Come quest'ultimo, anche van Marle (1935, XVII, p. 455), Berenson (1958, I, p. 67) e Coletti (1959, p. 84) ritenevano la tavola autografa del Cima, mentre Burckhardt (1905, p. 115) preferì attribuirlo alla sua bottega. In tempi più recenti, anche Humfrey (1983, p. 98) ha collocato il dipinto tra i lavori eseguiti dalla bottega del Cima, pur ammettendo la possibilità che si tratti di un'opera autografa, mentre Menegazzi (1981, p. 140) ha elencato la tavola fra quelle a suo parere ingiustamente assegnate dalla critica.

Bibliografia:

- Menegazzi, 1981, p. 140, fig. 174;
- Humfrey, 1983, cat. n. 43, p. 98, tav. 125;
- Marx, 2005, II, cat. n. 333, p. 161.

(308) In realtà, il museo parigino vanta oggi ben due quadri autografi del maestro. Se però la *Madonna con il Bambino* (inv. n. R.F. 2100) fa parte della collezione soltanto dal 1914 (legato barone Basile de Schlichting), l'altro vi era già esposto ai tempi in cui scrive Morelli:

Cima da Conegliano, *Sacra conversazione*, olio su tavola, 170 x 110 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 253.

Firmato in un cartiglio sul piedistallo: "IOANIS BAPTE CONE /GLANESO OPUS"

Il dipinto, originariamente nella chiesa di San Domenico a Parma, fu trasferito a Parigi in occasione delle soppressioni napoleoniche (1812). Morelli fu l'unico a rifiutarne l'attribuzione al Cima. Tuttavia, più recentemente, anche Rutteri vi ha colto dei "lottismi fin troppo leggibili" (1963, p. 55).

Bibliografia:

- Menegazzi, 1981, pp. 129, fig. 140;
- Humfrey, 1983, cat. n. 113, pp. 135-136, tav. 157.

(309) Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino e i Santi Gerolamo e Luigi da Tolosa* (detta *Madonna dell'arancio*), tempera su tavola, 212 x 139 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 815.

Firmato: "IOA. BAPT. CONEGL."

L'opera fu realizzata dal Cima per la chiesa di Santa Chiara a Murano. Acquistata nel 1816 dall'imperatore Francesco II, la tavola fu trasferita a Vienna ed esposta nell'Hofmuseum, dove ancora la ricorda Morelli. Nel 1919 il dipinto fu infine riconsegnato alla città di Venezia.

Bibliografia:

- *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis von Eduard R. v. Engerth, I. Band, Italienische, Spanische und Französische Schulen.* 2. Aufl, Selbstverlag der Direction, Wien 1884, cat. n. 156, pp. 112-113;
- *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Die Gemälde Galerie Alte Meister,* Selbstverlag der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1896, cat. n. 19, p. 10, fig. 19;
- Humfrey, 1983, cat. n. 145, pp. 153-154, fig. 59.

(310) Cima da Conegliano, *Maria con il Bambino e i Santi Maria Maddalena e Geronimo*, olio su tavola, 79,6 x 122,9 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 992.

Firmato in basso al centro: "IOHANNIS BAPTISTAE CONEGLANENSIS OPUS"

Il dipinto, già nella raccolta Manin a Venezia, fu acquistato nel 1815 dalla collezione dell'imperatrice Giuseppina a Malmaison, e nel 1836 è entrato alla Alte Pinakothek di Monaco. L'attribuzione al Cima è unanimemente accolta dalla critica, con una datazione che oscilla tra il 1496 e il 1507.

Bibliografia:

- R. Kultzen, P. Eikemeier, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek / München. Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, vollständiger Katalog*, 2 voll., München 1971, I, cat. n. 992, pp. 85-86, II, tav. 3;
- Menegazzi, 1981, pp. 103, fig. 48;
- Humfrey, 1983, cat. n. 102, pp. 130-131, tav. 50.

(311) Girolamo da Santa Croce, *Adorazione del Bambino*, olio su tavola, 62 x 75,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 55.

Giunta a Dresda nel 1741 (Keyserlingk), l'opera fu subito registrata come lavoro di Girolamo da Santa Croce, un'attribuzione mantenuta in tutti i cataloghi del museo, fino a oggi. Nondimeno, Heinemann ha preferito suggerire il nome del fratello Pietro Paolo da Santa Croce, mentre Fiocco (1916, p. 200) ha riconosciuto nella tavola l'intervento di Francesco da Santa Croce.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S.772, p. 196;
- B. Dalla Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santa Croce: Vincenzo di Bernardo, Giovanni de Vecchi, Girolamo da Santa Croce, Francesco di Girolamo da Santa Croce, Pietro Paolo da Santa Croce*, in P. Zampetti, a cura di, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento II*, Poligrafiche Bolis Bergamo, Bergamo 1976, pp. 3-83, cat. n. 11, p. 29, fig. p. 52;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1636, p. 469.

(312) Girolamo da Santa Croce, *Martirio di San Lorenzo*, olio su tavola, 63,5 x 79 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 56.

Il dipinto, dapprima registrato a Dresda come opera di Gaudenzio Ferrari (Matthäi, 1835, Innere Galerie, 15), a partire dal 1846 fu catalogato sotto il nome di Girolamo da Santa Croce, un'attribuzione che esso ha conservato fino a oggi nei cataloghi della pinacoteca. Heinemann ha invece preferito assegnare la tavola al fratello minore Francesco, ritenendola una variazione di

quella conservata al museo di Capodimonte di Napoli (inv. n. 67), opera giovanile di Pietro Paolo da Santa Croce.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 697, p. 187, II, fig. 668;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1637, p. 469.

(313) Francesco da Santa Croce, *La Flagellazione*, olio su tela, 157 x 202 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 52, cat. n. 99.

Il dipinto proviene dalla chiesa di San Severo, distrutta da un incendio nel 1867. Rimosso fin dal 1791 e dapprima trasferito nel monastero di San Lorenzo, il quadro fu tra le prime opere scelte per comporre la collezione dell'Accademia veneziana. Boschini lo disse autografo di Vincenzo Catena (1664, p. 183), un'attribuzione che dapprima fu mantenuta anche dalla pinacoteca veneziana, fino a che Morelli (1891, p. 234) non gli contrappose quella a Girolamo da Santa Croce. Fu invece Cantalamessa a suggerire il nome di Francesco da Santa Croce, una proposta accolta fino a oggi nel catalogo dell'Accademia e generalmente confermata dalla critica contemporanea.

Bibliografia:

- G. Robertson, *Vincenzo Catena*, University Press, Edinburgh 1954, App. III. D.2, p. 81;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 675, p. 184;
- S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 3 voll. 1955-1970, II *Opere d'arte del secolo XVI*, Istituto poligrafico dello stato, Roma 1962, cat. n. 313, p. 187;
- Dalla Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santa Croce...cit.*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1976, cat. n. 27, p. 38, fig. p. 69.

(314) Giovanni Francesco Caroto, *Madonna con il Bambino e angeli*, olio su tavola, 74 x 60 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 66.

Acquistata in Italia per tramite di Rossi (1741), l'opera giunse a Dresda recando un'attribuzione improbabile a Leonardo, suffragata soltanto dalla firma apocrifia apposta in basso al centro della tavola ("LEONARDI VINCII OPVS"). Catalogata poco dopo come lavoro di Bernardino Luini (Inv. 1754, fol. 35V, 458, Innere Galerie), e poi come anonimo della scuola milanese (Matthäi, 1835, Anhang, Abteilung H, 548; cfr. anche tutti i cataloghi Hübner), l'opera fu riconsegnata da Morelli al suo legittimo autore (1880, p. 167; 1886, p. 142; 1891, p. 235), un parere immediatamente accolto anche da Woermann (1887, cat. n. 66). Da allora la critica è concorde nel confermare il giudizio morelliano.

Bibliografia:

- Franco Fiorio, 1971, cat. n. 19, p. 82, fig. 44;
- Marx, 2005, II, cat. n. 295, p. 152.

(315) Giovanni Francesco Caroto, *Tre Arcangeli*, olio su tela, 238 x 183 cm, Verona, Museo di Castelvecchio, inv. n. 343.

Si tratta del dipinto eseguito dal Caroto per l'altare della Cappella Spolverini, nella Chiesa di Santa Eufemia a Verona.

Bibliografia:

- Franco Fiorio, 1971, cat. n. 19, p. 104, fig. 25.

(316) Cavazzola, *Ritratto d'uomo*, olio su tela, 93 x 75,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 201.

Inscritto: "PAVLVS / MORANDVS / MDX / VIII."

Il dipinto, un tempo nella collezione della famiglia degli Emili a Verona, fu acquistato dalla Gemäldegalerie nel 1875 presso R. Brooks a Londra. Il numero di inventario con il quale Morelli segnala qui l'opera si riferisce ancora al catalogo Hübner (1876, Nachtrag, cat. n. 2411). Per una ricostruzione delle vicende critiche legate all'identità del personaggio raffigurato si rimanda qui a Hornig.

Bibliografia:

- C. Hornig, *Cavazzola*, Wilhelm Fink Verlag, München 1976, cat. A 28, pp. 108-109;
- Marx, 2005, II, cat. n. 322, p. 158.

(317) Vedi nota 17.

(318) Giovan Francesco Caroto, *Madonna con il Bambino*, tempera a olio su tavola, 62,5 x 47,8 cm, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. n. 1652.

Si ignora la provenienza del dipinto prima che esso entrasse a far parte della collezione di Maximilian Speck von Sternburg al castello di Lützenscha (Lipsia), nel cui catalogo esso è menzionato soltanto a partire dal 1826. A giudicare dal sigillo di cera apposto sul retro della tavola, con lo stemma e le iniziali dell'imperatore Francesco I d'Austria, il dipinto deve essere stato autorizzato all'esportazione da una commissione giudicatrice composta di esperti dell'Accademia di belle Arti di Milano. Fu Morelli (1880, p. 167; 1886, p. 142; 1891, p. 235) il primo a riconoscere nella tavola un lavoro autentico di Giovan Francesco Caroto. Il nome del *connoisseur* bergamasco compare per la prima volta il 6 settembre del 1877 sul registro dei visitatori della collezione di Lützenscha (Gästebuch 1862-1928, foglio 46, Museum der bildenden Künste, Lipsia, archivio). L'attribuzione morelliana fu poi confermata *in situ* dal collezionista e conoscitore Edward Habich, il quale possedeva, tra l'altro, un'altra delle quattro opere di Caroto presenti in Germania (vedi nota successiva). Oltre a Morelli, anche Fritz von Harck (1890, p. 173) menzionò questa Madonna del Caroto, e così pure Crowe-Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 193). Entrata nel museo di Lipsia insieme al resto della collezione von Sternburg, la tavola rimase pressoché ignorata dalla critica fino al 1964, quando Del Bravo (1964, p. 6) ne sottolineò i paralleli con Mantegna, Bonsignori, Lorenzo Costa e Liberale da Verona, proponendo una datazione al 1510, un giudizio accolto dalla storiografia artistica successiva.

Bibliografia:

- Fiorio, 1971, cat. n. 16, p. 84;
- AA.V.V., *Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler*, A. Seemann, Leipzig, 1998, cat. n. I/13 (a cura di A. Prieuer), pp. 75-78.

(319) Nel catalogo del 1889 della collezione di Maximilian Speck von Sternburg (cfr. *Verzeichniss von Ölgemälden welche sich in der freiherrlich Speck v. Sternburg'schen Sammlung auf dem Rittergute Lützenscha bei Leipzig befinden*, 1889, p. 9), accanto al dipinto del Caroto descritto alla nota precedente, erano segnalate altre tre opere del maestro presenti in Germania: il dipinto di Dresda (gall. n. 66, vedi nota 314), quello di Francoforte (inv. n. 857, vedi note 17, 317) e quello in possesso di Edward Habich a Kassel, qui ricordato anche da Morelli. Nel 1892, la collezione Habich fu smembrata in occasione di un'asta che ebbe luogo a Colonia. Soltanto 23 dipinti della raccolta poterono essere acquistati dagli Staatliche Museen di Kassel, mentre il resto delle opere finì sul mercato antiquario. Alla *Madonna* di cui parla Morelli dovette dunque toccare la stessa sorte, poiché essa non figura oggi nella collezione del museo di Kassel. L'ubicazione attuale del dipinto non è nota.

(320) Antonello da Messina, *San Sebastiano*, olio su tavola trasportata su tela, 171 x 85,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 52.

Firmato in basso a sinistra sul cartellino: “[Antone]ll[us] [m]essaneus”.

L'opera giunse a Dresda nel 1873, acquistata a Vienna da Johann Christian Endris. L'attribuzione ad Antonello da Messina fu proposta da Crowe e Cavalcaselle (1876, VI, pp. 120-123) in occasione di una mostra di opere d'arte provenienti da diverse collezioni private, allestita a Vienna proprio poco prima del trasferimento della tavola a Dresda. Morelli, che inizialmente aveva sottovalutato il dipinto attribuendolo a Pietro da Messina (cfr. nota n. 12), rettifica fin dall'edizione del 1880 la propria posizione (1880, pp. 167-68; 1886, pp. 142-143), senza tuttavia ammettere né l'errore commesso, né, soprattutto, il primato dell'attribuzione all'acerrimo "nemico" Cavalcaselle. A tal proposito, Lucco ha osservato che "mentre in Germania, il paese in cui Morelli aveva vissuto a lungo e aveva studiato, il merito del riferimento [ad Antonello da Messina] fu sempre attribuito, magari a denti stretti, a Crowe e Cavalcaselle, che ne avevano parlato nell'edizione tedesca della loro opera (1876), in Italia e nel resto d'Europa francofona o anglofona fu Morelli ad averne il credito immeritato." (Lucco, 2006, p. 274). Va qui del resto sottolineato che Morelli non si permise mai di riferire a sé l'attribuzione, tant'è che non appose alcun asterisco accanto alla descrizione dell'opera. Nondimeno, è pur vero che lo stesso Woermann nei suoi cataloghi (1892-1908, cat. n. 52) assegnò proprio a Lermolieff il merito dell'attribuzione ad Antonello.

Il nome di Antonello da Messina non è mai più stato messo in dubbio dalla critica, con la sola eccezione di Glück, che suggerì un'attribuzione a Lorenzo Lotto (1910, pp. 226-226), salvo poi adeguarsi più tardi all'opinione imperante (1922, pp. 270-275). Più controversa la questione della realizzazione dell'opera. Eseguita per la chiesa veneziana di San Giuliano, la tavola sarebbe stata parte di un trittico oggi disperso; sebbene la maggior parte della critica propenda per una datazione al 1475-1476, quindi agli anni del soggiorno veneziano dell'artista, Humfrey (1988, pp. 410-411) ha avanzato l'ipotesi che il *San Sebastiano* possa essere stato dipinto a Messina tra il 1478 e il 1479, anno della morte di Antonello, un parere suffragato anche da Lucco.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 18, p. 91;
- M. Lucco, a cura di, *Antonello da Messina, l'opera completa* (cat. mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 18- marzo – 25 giugno 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006, cat. n. 46 (a cura di M. Lucco), pp. 274-283.

(321) Liberale da Verona, *San Sebastiano*, olio su tavola, 198 x 95 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 665.

Requisita dalla chiesa di San Domenico ad Ancona, la tavola giunse a Brera il 6 luglio 1811. Citata come opera di ignoto nell'Inventario Napoleonico del 1822, nel catalogo a stampa del 1838 essa compare già con la corretta attribuzione al Liberale. Il dipinto è stato spesso accostato al *San Sebastiano* proveniente dalla collezione Albarelli a Verona (già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum, distrutto nell'incendio della Flankturm Friedrichshain nel maggio 1945); mentre Morelli (1880, p. 168; 1886, p. 143; 1891, p. 236) segnalava la derivazione della tavola milanese dal *San Sebastiano* di Antonello da Messina a Dresda (vedi nota precedente), Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 174-175) e, più tardi, Antal (1925, pp. 27-28) ritennero la versione berlinese una replica di quella di Brera; Adolfo Venturi (1915, VII/IV, p. 800) rovesciò invece il giudizio di Cavalcaselle, antepoendo la tavola berlinese a quella braidense, e datandole entrambe intorno al 1490. Più originale la proposta di Del Bravo (1967, p. CXXXVIII sgg, tav. CXCII), secondo il quale entrambe le opere sarebbero copie da un perduto prototipo eseguito dal Veronese (ca. 1470) sotto l'influenza del *San Sebastiano* di Mantegna conservato a Vienna (vedi nota 255).

Bibliografia:

- Del Bravo, 1967, p. CXXXVIII sgg, tav. CXCII;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 189, pp. 344-349.

(322) Dosso Dossi, *San Sebastiano*, olio su tavola, 182 x 95 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 116.

La tavola, tradizionalmente attribuita a Giorgione, proviene dalla chiesa della Santissima Annunziata delle Monache Lateranensi di Cremona, e fu trasferita a Brera nel 1808, in seguito alle soppressioni napoleoniche. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 52) furono i primi a riferire il dipinto a uno dei due fratelli Dossi, un'attribuzione qui precisata da Morelli, che attribuisce il *San Sebastiano* al maggiore dei due. Il resto della critica successiva ha confermato il parere morelliano (cfr. Gibbons).

Bibliografia:

- F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton, 1968, cat. 37, pp. 186-187, fig. 68;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. n. 28, pp. 79-80;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 443, tav. CLXXVII; II, figg. 714, 722-724.

(323) Antonio e Piero Pollaiuolo, *Martirio di San Sebastiano*, olio su tavola, 291,5 x 202,6 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG292.

La tavola fu commissionata dal mercante e banchiere Antonio Pucci e completata intorno al 1475 (cfr. Vasari, 1568, ed. Milanese, 1878-1885, III, p. 293). Il dipinto era stato pensato per essere collocato nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, e precisamente nell'estremità orientale dell'oratorio dedicato a San Sebastiano, all'epoca di proprietà della famiglia Pucci. Nel 1857, il quadro fu acquistato da Sir Charles Eastlake e trasferito così alla National Gallery di Londra.

Sebbene la critica si sia spesso divisa, assegnando la tavola alternativamente ad Antonio e a Piero Pollaiuolo, l'opinione più diffusa fra gli studiosi rimane quella di una collaborazione fra i due fratelli. La storiografia artistica contemporanea ha in genere confermato il parere morelliano, ritenendo plausibile attribuire il disegno e l'impianto compositivo ad Antonio, al quale tuttavia si deve anche un esteso intervento pittorico, come già sostenuto da Venturi (1911, VII/I, p. 570).

Bibliografia:

- F. Poletti, *Antonio e Piero Pollaiuolo*, Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 158-164;
- A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, Yale University Press, New Haven-London 2005, pp. 191, 208-225, cat. n. 54, pp. 523-524.

(324) Ben duecento disegni un tempo appartenuti alla collezione di Giovanni Morelli furono lasciati da Gustavo Frizzoni, l'erede testamentario della raccolta, al Gabinetto dei Disegni delle Civiche Raccolte del Castello di Milano. Grazie alla presenza del monogramma appostovi da Morelli, si sono potuti rintracciare ben 195 fogli della collezione (cfr. M.C. Rodeschini Galati, *La dispersione della collezione Morelli*, in G. Bora, 1988, pp. 21-30). Alcuni disegni non sono però stati individuati con certezza, mancando sia il timbro Morelli, sia un'indicazione documentaria precisa relativa alla loro permanenza; altri fogli furono invece venduti all'asta da Finarte durante gli anni Settanta, andando così dispersi sul mercato antiquario. Inoltre, nonostante le rigide prescrizioni testamentarie lasciate da Morelli, parte della raccolta fu ceduta da Frizzoni al collezionista americano Charles Loeser, passando quindi al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts). Per una ricostruzione approfondita delle vicende legate alla raccolta grafica di Giovanni Morelli si rimanda qui al già citato catalogo curato da Giulio Bora (1988).

L'identificazione del disegno con il *San Sebastiano* è piuttosto controversa. Sia la Pinacoteca di Brera (cfr. Malaguzzi Valeri, 1912, cat. n. 59; van Marle, 1929, XI, p. 348) (a), sia il Fogg Art Museum di Cambridge (b) sostengono infatti di essere in possesso del foglio originale, mentre secondo Bora (1988) quello proveniente dalla collezione Morelli sarebbe proprio quest'ultimo. Il disegno, attribuito da Morelli e Frizzoni al Pollaiuolo, è tuttavia troppo debole per poter essere assegnato al maestro in persona. Ortolani e Sabatini (cfr. Bora, 1988) pensano che entrambe le

versioni non siano che copie contemporanee, mentre Mongan e Sachs (1946, cat. n. 38, p. 34) hanno riferito il foglio del Fogg a un allievo del Pollaiuolo, un parere condiviso anche da Bora.

(a) Antonio del Pollaiuolo, scuola di (copia da?), *San Sebastiano*, penna e seppia su carta, 23 x 9 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 59.

(b) Antonio del Pollaiuolo, scuola di, *San Sebastiano*, penna e seppia su carta, 23 x 9 cm, Cambridge, Fogg Art Museum, inv. n. 1932.132 (legato C. Loeser).

Bibliografia:

- G. Frizzoni, *Collezione di Quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli riprodotti in eliopia descritti ed illustrati dal Dr. Gustavo Frizzoni*, Ulrico Hoepli, Milano 1886, tav. II;
- S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Ulrico Hoepli, Milano 1948, cat. n. 32, p. 173, e la nota alla tavola n. 106, p. 213;
- A. Mongan, P.J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art. A critical catalogue*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1946, I, cat. n. 38, p. 34, II, fig. 34;
- Bora, 1988, cat. n. 2, pp. 54-55.

(325) Antonio e Pietro Pollaiuolo, *Le fatiche di Ercole*, tela (?), ca. 300 x 300 cm (?), già Firenze, Palazzo Medici, sala grande.

Si tratta di tre tele monumentali raffiguranti altrettanti episodi della saga di Ercole: *Ercole e l'Idra*, *Ercole e Anteo*, *Ercole e il leone Nemeo*. Eseguite intorno al 1460, forse su commissione di Piero il Gottoso, le opere decoravano un tempo la sala Grande di Palazzo Medici, dove ancora nel 1492 le registra l'inventario mediceo (cfr. Archivio Statale di Firenze, Mediceo avanti al Principato, CLXV, f. 13v., ed. in Müntz, 1888, p. 63). L'intero ciclo, come qui ricorda Morelli, scomparve intorno alla fine del XV secolo, non senza però che la sua fama si fosse già largamente diffusa. A testimoniare la resa del soggetto nell'interpretazione del Pollaiuolo rimangono soltanto le due tavolette conservate agli Uffizi e raffiguranti *Ercole e Anteo* (tempera su tavola, 16 x 10,5 cm, inv. n. 1478), ed *Ercole e l'Idra* (tempera su tavola, 17,5 x 12 cm, inv. n. 8268).

Bibliografia:

- Poletti, 2001, pp. 170-176;
- Wright, 2005, pp. 75-86, cat. n. 92 a,b,c, pp. 535-536.

(326) Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci e bottega, *Il attribuzione di Cristo*, olio su tavola, 177 x 150 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 8358.

Il primo a menzionare l'intervento di Leonardo in questa tavola del Verrocchio fu Giorgio Vasari: "Et in questa opera aiutandogli Lionardo da Vinci, allora giovanetto e suo discepolo, vi colorì un Angelo di sua mano [...]" (Vasari, 1568, ed. Milanese, 1878-1885, III, p. 365) Tutte le parti eseguite a olio appartengono in effetti a Leonardo: il volto dell'angelo di profilo, alcuni riccioli dell'altro angelo, il paesaggio retrostante e il volto del Cristo, nel quale si nota l'uso del polpastrello per meglio creare i passaggi cromatici dell'epidermide. Il dipinto, originariamente nella Chiesa di San Salvi, rimase esposto all'Accademia fiorentina dal 1810 fino al 1914, quando entrò a far parte della raccolta degli Uffizi.

Morelli, negando recisamente l'intervento del giovane Leonardo e attribuendo piuttosto a un restauratore le parti a olio realizzate dall'allievo del Verrocchio, scatenò contro di sé le ire della critica. A tal proposito si veda in particolare l'intervento di W. von Seidlitz, *Einige Taufen Lermolieff's*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XIII (1890), pp. 114-117, p. 117.

Per un'analisi più dettagliata dell'opera e della relazione fra i due maestri si veda F. Windt, *Verrocchio und Leonardo – Frühzeit: Die „Taufe Christi“*, in id, *Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei*, Rhema, Münster 2003, pp. 37-43, e ivi, cat. n. 1, pp. 198-205.

(327) Già nel volume dedicato alle gallerie romane, Morelli si era abbandonato a una digressione encomiastica del maestro, definendolo il “grande ed elevato Luca Signorelli, [...] precursore di Michelangelo” (cfr. 1890, ed. 1991, p. 102). Morelli, anche in quell’occasione, non aveva mancato di rinviare i lettori desiderosi di conoscere meglio questo artista allo studio dei suoi affreschi nel duomo di Orvieto: “In nessun altro luogo, pare a me, l’arte nel secolo XV ha potuto ispirare alle figure umane tanta passione e una così prepotente forza di volontà e d’azione, quanto in alcune di quelle poderose figure che Luca ha fissato sul muro ad Orvieto.” (ed. 1991, p. 103).

(328) Vedi nota 290.

(329) Vedi nota 273.

(330) Vedi nota 272.

(331) *Il libro dell’arte* di Cennino Cennini fu scritto verso la fine del XIV secolo – e non nel 1437 come qui sostiene Morelli –, sebbene la sua chiarezza e il limpido sintetismo della prosa ne facciano a tutti gli effetti un’opera già proiettata verso il Rinascimento, precorritrice della trattatistica tecnica in lingua volgare che fiorì nell’Italia del XV e XVI secolo.

Si ritiene ormai comunemente appurata la falsità dell’affermazione vasariana (*Introduzione alle arti. Pittura*, cap. VII) secondo cui Antonello da Messina avrebbe scoperto la tecnica della pittura a olio dal suo inventore Jan van Eyck. Le proprietà degli olii seccativi erano infatti note fin dall’età classica, tanto da far piuttosto ipotizzare un graduale sviluppo e perfezionamento di questa tecnica, per la quale i contributi di van Eyck e di Antonello da Messina furono certo innegabili (cfr. Cennino Cennini, *Il libro dell’arte*, commentato e annotato da Franco Brunello con un’introduzione di Licisco Magagnato, Neri Pozza Editore, Vicenza 1997, pp. 98-99. Sulla tecnica della pittura a olio si vedano in modo particolare i capitoli LXXXIX – XCIV).

(332) La prima edizione a stampa del libro manoscritto “sulle varie arti” redatto dal monaco benedettino Theophilus Presbyter è quella curata da Lessing nel 1774, a cui fece seguito l’edizione critica di Ilg (1874). Per un’edizione italiana del testo, di recentissima traduzione, si rimanda a [Theophilus Presbyter], A. Caffaro, a cura di, *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Palladio Editrice, Salerno 2000.

(333) Cfr. *Enciclopedia metodologica critico-ragionata delle belle arti dell’abate D. Pietro Zani Fidentino*, parte prima, voll. XIX, Tipografia ducale, Parma 1819, II, p. 309.

(334) Cfr. Bartholomaei Facii, *De viris illustribus liber, nunc primum ex Ms. Cod. in lucem erutus, recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus ..., qui nonnullas Facii, aliorumque ad ipsum epistolas adjecit*, Cajetanus Tanzini, Firenze 1745, pp. 46-47, p. 46.

(335) Cfr. A. Averlino (detto il Filarete), *Trattato di Architettura* (1460-1464), testo a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Introduzione e note di L. Grassi, 2 voll., edizioni il Polifilo, Milano 1972, II, cap. XXIV, p. 668.

(336) Nel 1800, l’abate Jacopo Morelli diede per la prima volta alle stampe il testo di un manoscritto che egli aveva rinvenuto fra i codici della Biblioteca Marciana di Venezia, fino a quel momento in possesso dell’Apostolo Zeno, poeta e letterato veneziano (1668-1750). Il manoscritto era composto di una serie di appunti raccolti a diverse riprese durante la prima metà del XVI secolo – la prima data registrata è il 1521, l’ultima il 1543. Jacopo Morelli arricchì il manoscritto con un esteso ed erudito commentario, composto da non meno di 157 note

illustrative. Per completare l'opera vi aggiunse anche un indice alfabetico con i nomi delle persone citate nel testo. Il libro è da allora noto con l'appellativo di "Anonimo morelliano": J. Morelli, *Notizia d'opere di disegno... scritta da un anonimo di quel tempo* [M.A. Michiel, 1521-1543], Bassano 1800.

L'identità dell'anonimo è stata oggetto di numerose ipotesi. Se Jacopo Morelli era convinto trattarsi di un autore di origine padovana, fu per primo Cesare Bernasconi a identificare l'autore della *Notizia* in un veneziano, probabilmente nel patrizio Marcantonio Michiel (1864, p. 107 sgg.). Anche Morelli e Frizzoni, curatore di una nuova edizione commentata del testo (1884), si espressero a favore di questa ipotesi, oggi comunemente accolta dalla storiografia artistica.

Fra i più recenti interventi analitici sul testo si segnala: M. Schmitter, *The Dating of Marcantonio Michiel's "Notizia" on Works of Art in Padua*, in "The Burlington Magazine", 145 (2003), pp. 564-71. La stessa autrice è anche impegnata nella stesura del saggio "A collection of collections". *Marcantonio Michiel and the Mapping of Art in Renaissance Venice*, di prossima pubblicazione.

(337) Cfr. G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti coll'arte del Rinascimento*, in "Archivio Storico Italiano", anno I, serie IV, n. 3, n. 105, III (1878), p. 496 sgg.

(338) Antonello da Messina, *Cristo benedicente*, olio su tavola, 38,7 x 29,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG673.

Inscritto sul cartellino in basso al centro: "Millesimo Quatrecentesimo Sextage/simo quinto VIII Indi. Antonellus / messaneus me pinxit."

Mentre l'attribuzione dell'opera ad Antonello è sempre stata unanimemente accolta dalla critica, meno certa appare la lettura del cartellino e la conseguente collocazione cronologica del dipinto, oscillante tra il 1465 e il 1475. Per una ricostruzione del dibattito critico sulla data di esecuzione del quadro si rimanda qui al recente intervento di Lucco.

Bibliografia:

- Baker, Henry, 2001, p. 8;
- Lucco (ii), 2006, cat. n. 36 (a cura di M. Lucco), pp. 236-237.

(339) Antonello da Messina, *Ecce homo*, olio su tavola, 40 x 33 cm, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola.

Firmato sul cartellino al centro: "Antonellus messaneus / Me / pinxit"

A causa delle pessime condizioni di conservazione e dell'invasività dei numerosi interventi di restauro subiti dal dipinto, nel corso del Novecento la tavola è stata spesso ritenuta un'imitazione o una variazione dall'*Ecce homo* di Antonello al Collegio Alberoni di Piacenza – in realtà eseguita soltanto nel 1475 (cfr. Lucco ii, 2006, cat. n. 37, pp. 238-241). La paternità del maestro, che pure era già stata sostenuta dalla critica ottocentesca (cfr. Crowe e Cavalcaselle, 1857, p. 221; 1871, ed. 1912, II, pp. 420, 429; Morelli, 1886, *Berlin*, p. 392), fu ribadita nella prima metà del XX secolo anche da Frey (1922, pp. 181-182) e Longhi (1928-1929, p. 158). In seguito alla rimozione della cornice barocca che occultava il cartellino autografo con la firma, il dipinto è divenuto oggetto di una fortunata riscoperta critica, tanto che dal 1946, dopo la "Mostra della pittura antica in Liguria" organizzata da Morassi (cfr. cat. mostra 1946, p. 47), non ne è più stata messa in discussione l'autenticità.

Bibliografia:

- Lucco (ii), 2006, cat. n. 12 (a cura di M. Lucco), pp. 154-157.

(340) Bartolomeo Montagna, *Cristo alla colonna*, olio su tavola, 28,5 x 19,7 cm, Vicenza, Pinacoteca civica, inv. n. A152.

Il dipinto fu registrato nei primi inventari del museo vicentino come opera autografa di Antonello da Messina (1834). Morelli (1891, p. 245) ne mise quindi in dubbio l'originalità, riconoscendovi la mano di un maestro nordico, un parere destinato a non trovare alcun seguito critico. Bode (1892, II, p. 610) si espresse a favore della bottega di Antonello, ipotizzando Pietro da Messina, mentre Berenson – che pure aveva inizialmente confermato l'attribuzione tradizionale – pensò più tardi ad Antonello da Saliba (1932, p. 497). Fu invece Venturi (1915, VII/IV, pp. 70, 84) il primo a evidenziare alcune affinità della tavola di Vicenza con l'*Ecce homo* di Bartolomeo Montagna conservato al Louvre (inv. M.I. 567). Sarà finalmente Barberi (1962, I, pp. 184-187) a riconoscere con certezza nell'opera vicentina un lavoro giovanile di Bartolomeo Montagna, "esercitazione diretta su di un originale di Antonello", un parere che ha trovato tendenzialmente concorde la critica successiva (cfr. Villa).

Bibliografia:

- M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo, catalogo scientifico delle collezioni*, Silvana Editoriale, Milano 2003, cat. n. 29 (a cura di G.C.F. Villa), pp. 157-158.

(341) Antonello da Messina, *Ecce homo*, tempera e olio su tavola, 42,5 x 30,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, inv. n. 32.100.82.

Inscritto sul cartellino davanti al parapetto: "Antonellus Mess.n[...] me pin[...]t".

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Giulio Alliata a Palermo e da quella spagnola di Don Gaspar de Haro y Guzmàn, si trovava ancora nella raccolta napoletana di Gaetano Zir quando Morelli ne scrive. Passato al barone Arthur de Schickler, il quadro emerse ripetutamente sul mercato antiquario internazionale, finendo nella collezione di Michael Friedsmann e, di lì, al Metropolitan di New York (1931). Per una ricostruzione dettagliata della provenienza dell'opera si veda la scheda di catalogo curata da Lucco.

La critica si è dimostrata tendenzialmente concorde nel riconoscere in questo *Ecce homo* una delle più antiche composizioni sul tema realizzate da Antonello (ca. 1470).

Bibliografia:

- Lucco (ii), 2006, cat. n. 16 (a cura di M. Lucco), pp. 166-169.

(342) Antonello da Messina, *Polittico di San Gregorio*, tempera grassa su tavola, 190 x 203 cm, Messina, Museo Regionale, inv. n. 548.

Inscritto su un cartellino in basso al centro della tavola: "Año dñi m° ccc° sectuagesimo tercio / antonellus messañesis me pinxit."

Il Polittico, commissionato per il Monastero di San Gregorio a Messina, fu spostato in Calabria in occasione del trasferimento del monastero (1537), ciò che fece perdere il ricordo della sua composizione originaria. La pala finì così con l'essere smembrata nelle sue tavole costituenti: la *Madonna con il Bambino in grembo*, i *Santi Gregorio e Benedetto* e due pannelli raffiguranti l'*Angelo annunziante* e l'*Annunziata*. Non è dunque casuale se Morelli si riferisce qui a un trittico, ignorando completamente l'esistenza del registro superiore (cfr. anche 1886, *Berlino*, p. 392). Nel 1901 il polittico fu collocato nel Museo Civico Peloritano allestito nelle sale dell'ex monastero di San Gregorio. Il crollo in seguito al terremoto del 1908 danneggiò ulteriormente l'opera, già molto provata dai precedenti restauri.

Bibliografia:

- Lucco (ii), 2006, cat. n. 25 (a cura di M. Lucco), pp. 186-193.

(343) Antonello da Messina, *Madonna con il Bambino in trono, tra i Santi Nicola di Bari, Lucia, Orsola e Domenico (Pala di San Cassiano)*, olio su tavola, 115 x 65 cm (parte centrale), 55,9 x

35 cm (parte laterale sinistra), 56,8 x 35,6 cm (parte laterale destra), Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 89.

La pala è l'unico frammento superstite di un'opera eseguita tra il 1475 e il 1476 per la chiesa di San Cassiano a Venezia su commissione del patrizio Pietro Bon. Fra le prime citazioni del dipinto figurano proprio quelle di M. Colacio (1486) e M.A. Sabellico (1494, ed. 1957), qui ricordate da Morelli. Rimossa dal primo altare a destra della chiesa intorno al 1605-1607, la pala entrò nella collezione di Bartolomeo della Nave e, successivamente, in quella di Lord Hamilton, a quell'epoca già smembrata in cinque frammenti costituenti: la *Madonna con il Bambino*, i *Santi Nicola e Lucia*, i *Santi Domenico e Orsola*, *San Giorgio e Santa Cecilia*, e il *San Sebastiano*. Così ridotta e recando un'attribuzione al Giambellino, all'inizio degli anni Cinquanta del XVII secolo l'opera passò a Bruxelles nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo. Soltanto tre dei cinque frammenti entrarono di lì al Kunsthistorisches Museum di Vienna, mentre gli altri due andarono dispersi.

Dimenticata l'attribuzione tradizionale ad Antonello, sostituita, come anticipato, con quella a Giovanni Bellini, l'identità del dipinto si perse. Svanita ogni traccia dei pannelli laterali, abbandonati nei depositi del museo viennese, fu soltanto a partire dalla fine del XIX secolo che per il frammento centrale con la Madonna furono proposte attribuzioni alternative che oscillavano fra Boccaccio Boccaccino, lo "pseudo-Boccaccino" e Marcello Fogolino. Borenius (1913, pp. 83-85) suggerì potesse trattarsi di una copia della Pala di San Cassiano, mentre fu Berenson a riconoscerne per primo l'autenticità (1917, pp. 35-52). Il ritrovamento dei frammenti laterali nel deposito del museo (1928) ha infine consentito la ricostruzione dell'insieme, documentato anche dai dipinti di David Teniers, e dalle incisioni che ne furono ricavate per il *Theatrum Pictoricum* del 1660 (cfr. Lucco ii, 2006, fig. p. 229).

Bibliografia:

- Lucco (ii), 2006, cat. n. 34, pp. 226-231.

(344) Antonello da Messina, *Ritratto di giovane*, olio su tavola, 32 x 26 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 18 A.

Datato e firmato nel cartiglio dipinto sul parapetto a finto marmo: "1474 / Antonellus messanus / me pinxit"

Il dipinto, proveniente dalla collezione Martinengo a Venezia, fu venduto nel 1801 a Lord Alexander Hamilton presso Glasgow. Passato sul mercato antiquario parigino, il ritratto fu infine acquistato dal museo di Berlino (1889), ciò che Morelli sembra qui stranamente ignorare. L'autografia della tavola è certa e universalmente riconosciuta dalla critica; l'autenticità del cartellino con la data "1474", privo di qualsiasi ritocco, fanno del quadro il primo ritratto del pittore databile con certezza.

Bibliografia:

- Lucco (ii), 2006, cat. n. 30 (a cura di M. Lucco), pp. 210-211.

(345) Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo* (detto *Il condottiero*), olio su tavola, 36,4 x 30 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. M.I. 693.

Firmato sul cartellino in basso al centro: "1475 / Antonellus messaneus me / pinxit".

L'opera fu acquistata nel 1865 dal museo parigino in occasione della vendita della collezione Pourtales-Gorgier. L'autenticità del ritratto è unanimemente riconosciuta dalla critica, che lo colloca al periodo veneziano di Antonello. Per una sintesi dei tentativi di identificazione dell'effigiato si veda Lucco.

Bibliografia:

- Lucco (ii), 2006, cat. n. 38 (a cura di M. Lucco), pp. 242-245.

(346) Antonello da Messina, *Crocifissione*, olio su tavola, 52,5 x 42,5 cm, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n. 4.

Inscritto su un cartellino in basso a sinistra, affisso sulla croce spezzata: “1475 / Antonellus / messaneus / me. pinxit”.

Proveniente dalla collezione della signora van Maelcamp di Balsberge (Gand), l'opera fu acquistata prima da Jan van Rotterdam (1826) e poi da Florent van Ertborn, il quale la donò al museo di Anversa nel 1841. L'attribuzione ad Antonello da Messina è stata accolta all'unanimità dalla critica. Ogni dubbio circa la lettura della data, precedentemente interpretata come un “1445” (De Bast, 1824-1825, pp. 344-345), è stato fugato a partire da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 426-427), che pure avevano sostenuto in un primo momento la precedente interpretazione (1857, pp. 215-217).

Bibliografia:

- Lucco ii, 2006, cat. n. 32 (a cura di M. Lucco), pp. 216-221.

(347) Giovanni Bellini, *Crocifisso*, tavola, 57 x 41 cm, Firenze, Galleria Corsini.

La tavola proviene dalla collezione Colonna di Roma. Tradizionalmente assegnata ad Antonello da Messina, l'opera fu dapprima riavvicinata al Bellini da A. Venturi (1915, VII/IV, p. 89) e poi sicuramente riconsegnatagli da Gronau (1930, pp. 26, 200, cat. n. 26).

Bellini dimostra in quest'opera di voler meditare sulla produzione di Antonello, cui significativamente il dipinto è stato a lungo attribuito. Si può dunque immaginare che il *Crocifisso* sia stato eseguito poco dopo il fecondo soggiorno del messinese a Venezia, quindi tra il 1475 e il 1480, ciò che chiarirebbe appunto la fonte dell'ispirazione belliniana.

Bibliografia:

- Tempestini, 2000, pp. cat. n. 46, p. 178;
- Lucco ii, 2006, cat. n. 57 (a cura di G.C.F. Villa), pp. 306-307.

(348) Antonello da Messina, *Crocifisso con la Vergine dolente e San Giovanni*, tempera e olio (?) su tavola, 41,9 x 25,4 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1166.

Datato e firmato sul cartellino in basso al centro: “147. / antonellus messaneus / me pinxit”.

Se il cartellino autografo – un tempo sul verso della tavola e applicato sul recto soltanto dopo l'ingresso del dipinto alla National Gallery (1884) – non ha mai posto dubbi circa l'autenticità dell'opera, più problematica ne fu invece la collocazione cronologica. L'ultima cifra della data fu infatti abitualmente letta come un 7 fino a che, nel 1933, J. Lauts (1933, pp. 21, 43-45, 64, 67) si rese conto trattarsi in realtà del buco scavato da un tarlo. Egli propose così una datazione al 1475, sia sulla base dei pochi tratti superstiti ancora rinvenibili sulla superficie pittorica, sia partendo da considerazioni di carattere stilistico, un parere condiviso dalla maggior parte della critica. Le tappe del dibattito critico sulla cronologia della tavola sono state recentemente ripercorse da Lucco, che a sua volta suggerisce una datazione al 1473.

Bibliografia:

- Baker, Henry, 2001, p. 8;
- Lucco ii, 2006, cat. n. 24 (a cura di M. Lucco), pp. 180-185.

(349) Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo*, olio su tavola, 37,4 x 29,5 cm, Torino, Museo Civico di Arte Antica, inv. n. 437/D (già n. 353).

Firmato sul cartellino apposto in basso al centro del parapetto: “1476 Antonellus messaneus pinxit”.

Proveniente dalla raccolta Rinucci di Firenze, il dipinto passò nella collezione Trivulzio di Milano, dove ancora lo ricorda Morelli. Nel 1935, il ritratto fu donato al museo torinese come indennizzo per il mancato acquisto dell'intera collezione Trivulzio, impedito da Benito Mussolini

per evitare la perdita di un patrimonio storico fortemente legato alla tradizione lombarda. Nei primi articoli dedicati alle collezioni romane, Morelli (cfr. 1874-1876) aveva cercato di identificare il ritratto con quello di Alvise Pasqualino menzionato da Michiel (1800, ed. 1884, p. 151), un suggerimento che tuttavia non teneva conto della data sul cartellino, in questo caso posteriore di un anno, e che per questo venne abbandonato nelle edizioni successive del testo (1897, p. 250, ed. 1991, p. 258). La paternità dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- Lucco ii, 2006, cat. n. 40 (a cura di M. Lucco), pp. 250-253.

(350) Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo* (Michele Vianello?), tempera e olio su tavola, 30 x 24 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 396

Morelli si era occupato di questo ritratto anche nel volume dedicato alla Galleria Borghese (cfr. 1890, 1897 pp. 249-250, ed. 1991, pp. 256-59). La paternità antonellesca dell'opera, sostituita nell'Ottocento con un'attribuzione improbabile al Giambellino, fu riconosciuta per primo da Otto Mündler (1869, p. 831). Due anni più tardi, Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 423) identificarono nel ritratto quello di Michele Vianello citato da Marcantonio Michiel (1800, p. 150) in casa di Antonio Pasqualini a Venezia, un parere che ha visto nascere un acceso dibattito critico e che, sebbene largamente condiviso dalla storiografia artistica, non può a tutt'oggi essere confermato con certezza (cfr. Lucco).

Bibliografia:

- Lucco ii, 2006, cat. n. 39 (a cura di M. Lucco), pp. 246-249.

(351) Jacobello di Antonello, *Ritratto di giovane*, tempera e olio su tavola, 33 x 24,8 cm, Washington, National Gallery of Art (Andrew W. Mellon Collection, 1937), inv. n. 1937.1.31.

Il ritratto, proveniente da palazzo Contarini-Mocenigo a San Beneto, fu ricordato da Crowe e Cavalcaselle nella collezione veneziana del principe Giovannelli, e da loro accostato alle opere di Antonello da Messina (1871, ed. 1912, II, p. 424). Acquistato da Duveen negli anni Trenta del secolo scorso, già nel 1936 il dipinto fu venduto alla Andrew W. Mellon Educational and Charitable Trust di Pittsburgh, passando di lì al museo di Washington.

L'attribuzione ad Antonello, inizialmente accettata dalla critica, fu per la prima volta messa in dubbio da Frizzoni (cfr. Lucco ii, 2006), che preferì ricondurre la tavola ad Andrea Solario, un parere destinato tuttavia a non avere alcun seguito. Il resto della storiografia artistica continuò invece a sostenere l'attribuzione tradizionale, fino a che Sricchia Santoro (1986, pp. 138-139) non suggerì potesse trattarsi di un lavoro impostato da Antonello ed eseguito dal figlio Jacobello, un parere accolto con qualche riserva dalla critica successiva. Sulla base di alcuni dati stilistici e formali, Lucco ha recentemente escluso ogni riferimento ad Antonello, sostenendo un'attribuzione inequivocabile a Jacobello e un'esecuzione prossima al 1480.

Bibliografia:

- Lucco ii, 2006, cat. n. 50 (a cura di M. Lucco), pp. 290-291.

(352) Antonello da Messina, *Ritratto di giovane*, olio su tavola, 20,4 x 14,5 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 18.

Inscritto su un cartellino in basso al centro del parapetto: "14[...] / Antonellus messaneus me. pi. xit".

Proveniente dalla raccolta di Edward Solly, il ritratto fece anticamente parte della collezione veneziana di Bartolomeo Vitturi, dove Zanetti (1771, p. 21) lo ricorda con una datazione al 1478. Si tratta dunque non solo del ritratto più tardo eseguito da Antonello da Messina, ma anche dell'unico nel quale il maestro abbia sostituito al fondo scuro un'ambientazione paesaggistica.

Bibliografia:

- Lucco ii, 2006, cat. n. 45, pp. 270-273.

(353) Antonello da Messina, *Ritratto di giovane*, olio su tavola, 35,5 x 25,5 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1141.

Il ritratto, traferito nel 1883 alla National Gallery da casa Molfino a Genova, sarebbe databile al 1473-1474 sulla scorta di alcuni elementi storico-stilistici messi in luce da Lucco. Si sbagliava quindi Morelli, il quale sembra del resto ignorare i limiti cronologici della vita del maestro, morto già nel 1479.

Bibliografia:

- Baker, Henry, 2001, p. 8;
- Lucco ii, 2006, cat. n. 26, pp. 194-195.

(354) Antonello da Messina, attribuito a, *Ritratto del poeta Raffaele Zovenzoni (detto Il poeta laureato)*, olio su tavola, 32 x 28 cm, Milano, Castello Sforzesco, inv. n. 249.

Il dipinto, tradizionalmente attribuito ad Antonello da Messina e come tale qui ricordato anche da Morelli, fu assegnato al Bellini da Longhi, un'attribuzione rifiutata da Heinemann – il quale ha suggerito una probabile autografia di Cima da Conegliano – ma mantenuta fino a oggi nei cataloghi della pinacoteca milanese (cfr. Basso, Natale, 2005). Tempestini ha invece preferito inserire l'opera nell'elenco dei dipinti soltanto attribuiti al Giambellino, riproponendo con qualche riserva la tradizionale attribuzione ad Antonello.

Bibliografia:

- Heinemann 1962, I, cat. n. V. 110, pp. 233-234;
- Tempestini, 2000, cat. n. 34, p. 188;
- Basso, Natale, 2005, cat. n. 89, p. 128.

(355) Albrecht Dürer, *Ritratto di Hieronymus Holzschuher (1469-1529)*, olio su tavola, 48 x 36 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 557 E.

Inscritto in alto a sinistra: "HIERONIMVS HOLTZSCHVER. ANNO DO(MI)NI 1526. AETATIS. SVE. 57".

Il dipinto fu acquistato dal museo berlinese presso la collezione Holzschuher di Norimberga nel 1882. L'autografia dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, 2 voll., Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1991, I, cat. n. 179, p. 276, II, tav. 165.

(356) Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, olio su tavola, 35 x 24 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 618 (legato Guglielmo Lochis, 1866).

Il dipinto, tradizionalmente attribuito ad Antonello da Messina e come tale qui segnalato anche da Morelli, proviene dalla collezione del conte Guglielmo Lochis. Adolfo Venturi (1915, VII/IV, pp. 81-84) fu il primo a formulare l'ipotesi che potesse trattarsi dell'opera di un pittore vicentino, probabilmente Bartolomeo Montagna, un nome successivamente confermato dalla maggior parte della critica fino a oggi (cfr. Lucco ii, 2006). Nondimeno, va qui ricordata anche la proposta avanzata da Sricchia Santoro (1981, p. 166), la quale ha attribuito la tavola a Jacometto Veneziano, un parere suffragato anche da Rossi nel catalogo dell'Accademia Carrara.

Bibliografia:

- Rossi, 1988, cat. n. 618, pp. 162-163;
- Lucco ii, 2006, cat. n. 64 (a cura di M. Lucco), pp. 322-323.

(357) Lorenzo Costa, *Ritratto di giovane*, tavola, 50 x 38 cm, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. n. 25.

Il dipinto, esposto nel museo berlinese fin dal 1882, fu variamente attribuito ad Antonello da Messina, alla scuola veneta di Alvise Vivarini nonché all'ambiente toscano di Domenico Ghirlandaio. Prima che Pouncey restituisse con certezza la tavola a Lorenzo Costa (1971, pp. 93-95), il nome del ferrarese era già stato avanzato anche da Venturi (1931, p. 68) e Brown (1966, pp. 114-115, 329).

Bibliografia:

- Negro, Roio, 2001, cat. n. 16, p. 97.

(358) Antonello da Saliba, *San Sebastiano*, olio su tavola, 49,5 x 35,2 cm, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 855.

Nel 1833, lo Städel di Francoforte acquistò questo *San Sebastiano* dalla collezione viennese di Nikolaus Baronowsky, catalogandolo come opera di un anonimo della scuola italiana. I primi a menzionare il dipinto furono Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 430), che lo ritennero uscito dalla bottega di Antonello da Messina, un parere ripreso in seguito anche da Venturi (1915, VII/IV, pp. 70, 101 sgg.) e Weizsäcker (1900, p. 18 sgg, cat. n. 32). Morelli, che assegnava la tavola ad Antonello da Messina (1880, *Berlin*, p. 424; 1891, p. 248), rovesciò a favore di questa versione di Francoforte i rapporti con i due *San Sebastiano* di Berlino (vedi nota successiva) e Bergamo (vedi nota 360), che egli riteneva essere delle semplici copie. L'attribuzione ad Antonello da Saliba, accolta tutt'oggi nel catalogo del museo (cfr. Sander, 2004), si deve invece a Brunelli (1904, p. 282). Van Marle (1934, XV, pp. 572-574) pensò piuttosto a Pietro da Messina, mentre recentemente Meyer zur Capellen (1992) ha preferito lasciare in sospeso la questione attributiva, ipotizzando però l'esistenza di un modello antonellesco adottato da entrambi i fratelli e comune alle tre versioni di Francoforte, Berlino e Bergamo.

Bibliografia:

- Sander, *Antonello da Saliba*, in id, 2004, pp. 67-76, tav. 6, fig. 56.

(359) Antonello da Saliba, *San Sebastiano*, olio su tavola, 46 x 35 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 8.

Inscritto sul parapetto: "ANTONELLVS MESANEVS P"

La tavola, proveniente dalla collezione di Edward Solly, nel 1821 fu traferita nella pinacoteca di Berlino insieme al resto del lascito. Per le sue relazioni con la versione di Francoforte e Bergamo si veda la nota precedente.

Bibliografia:

- *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Staatliche Museen zu Berlin- Preussischer Kulturbesitz, Ars Nicolai, Berlin 1996, cat. n. 8, pp. 12, fig. 1733 p. 407;
- Sander, *Antonello da Saliba*, in id, 2004, p. 68 sgg., fig. 58.

(360) Pietro da Saliba, *San Sebastiano*, olio su tavola, 48 x 30 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 726 (legato Guglielmo Lochis, 1866).

Per le vicende critiche legate a questa tavola si veda la nota 358.

Bibliografia:

- Rossi, 1988, cat. n. 726, p. 270;
- Sander, *Antonello da Saliba*, in id, 2004, p. 68 sgg., fig. 59.

(361) Ignoto pittore veneto, fine del secolo XV, *Ritratto d'uomo*, olio su tavola, 43,5 x 33 cm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. n. 64.

Il dipinto, proveniente dalla Quadreria di Carlo e Ferdinando di Borbone a Capodimonte, fu a lungo attribuito a Giovanni Bellini, godendo di particolare notorietà fra la storiografia artistica negli anni fra Ottocento e Novecento. L'opinione morelliana che potesse trattarsi di un lavoro di Antonello da Messina fu presto accolta anche da Berenson (1911, p. 80), Scalia (1914, p. 28) e, seppure con qualche riserva, da van Marle (1934, XV, pp. 527-530); Venturi ricondusse dapprima la tavola nell'ambito ferrarese, suggerendo il nome di Lorenzo Costa (1929 ii, p. 204), per poi assegnare il dipinto a un imitatore di Antonello (1932, p. 70, nota 2), mentre Gronau (1930, p. 73) e Gamba (1937, p. 182) avanzarono nuovamente l'attribuzione tradizionale al Giambellino. Tuttavia, con il suo trasferimento a Capodimonte, l'interesse per il ritratto si spense: così, Molajoli (1957, p. 66) lo attribuisce genericamente alla scuola cremonese dell'inizio del XVI secolo, e Heinemann a un imitatore del Bellini. Più di recente, De Castris ha avanzato il nome di Alvisè Vivarini su suggerimento di Alessandro Ballarin.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 820, p. 203;
- De Castris, 1999, cat. n. 64, pp. 95-97.

(362) Antonello da Messina, *Cristo alla colonna*, olio su tavola, 29,8 x 21 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. R.F. 1992-10.

Il dipinto, acquistato in Spagna da Charles Robinson nel 1863, passò successivamente nella collezione di Sir Francis Cook (1868), per il quale Robinson lavorava come consulente artistico. È proprio in questa raccolta, conservata nella Doughty House a Richmond (Surrey), che Morelli ricorda ancora la tavola. Morti gli eredi Cook, il *Cristo alla colonna* fu offerto all'asta da Christie's il 21 aprile 1989 (lotto 122), restando tuttavia invenduto. Conservato nel deposito della National Gallery di Londra fino al 1992, il quadro fu infine acquistato all'incanto dal museo parigino.

L'attribuzione tradizionale ad Antonello, confermata sia da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, p. 427) sia da Morelli (1891, p. 249), fu messa in dubbio da tre morelliani convinti come Frizzoni, Berenson e Jocelyn Ffoulkes – storica dell'arte e traduttrice dell'edizione inglese dei testi di Lermolieff (1893) –, che proposero Andrea Solario in occasione della mostra allestita al Burlington Fine Arts Club (1894). La nuova attribuzione, basata sulla convinzione che la tavola fosse una raffinata copia dell'originale antonelliano all'Accademia veneziana, trovò un'eco piuttosto diffusa fra la critica successiva. Tuttavia, l'errore fu più tardi ammesso dallo stesso Berenson (1932, p. 25), il quale riconfermò così l'attribuzione tradizionale al messinese, oggi generalmente accolta dalla critica (Previtali, 1980, pp. 48, 51, 56, soltanto dubitativamente; Sricchia Santoro, 1986, p. 137-138).

Bibliografia:

- Lucco ii, 2006, cat. n. 43 (a cura di M. Lucco), pp. 260-263.

(363) Cfr. J.P. Hackert, *Memorie de' Pittori Messinesi e degli Esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII. fino al secolo XIX*, Papparlando, Messina 1821.

(364) Gli estremi biografici oggi comunemente accettati per Antonello da Messina si fondano su due dati documentari, e precisamente la data della morte del maestro – avvenuta fra il 14 febbraio 1479, giorno della stesura del testamento, e il 25 febbraio dello stesso anno, quando il maestro è già dichiarato morto – e l'osservazione vasariana seconda la quale Antonello sarebbe scomparso all'età di quarantanove anni. Per una ricostruzione dettagliata della biografia del maestro si rimanda qui ancora una volta a M. Lucco, *Le occasioni di Antonello*, in id ii, 2006, pp. 17-25.

(365) Vedi nota 345.

(366) Vedi nota 349.

(367) Vedi nota 344.

(368) Vedi nota 320.

(369) Cfr. C.F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C. F. v. Rumohr*, Brockhaus, Leipzig 1832, p. 285-286 (*Dritte Reise*).

(370) Cfr. B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tres ... , Ejusdem appendix de sepulchris insignibus exterorum Patavii jacentium*, Basileae 1560.

(371) Andrea Briosco, detto il Riccio, *Candelabro Pasquale*, bronzo, altezza 392 cm (senza piedistallo), Padova, Basilica del Santo, altare maggiore.

Il candelabro fu realizzato dal Riccio su commissione dell'umanista Giovanni Battista de Leone (1507) e ultimato nel 1516. Il piedistallo marmoreo, alto ben 144 cm, fu invece scolpito da Francesco di Cola su progetto dello stesso Riccio. Di notevole esecuzione sono in particolare i bassorilievi con l'*Adorazione dei Magi*, *Il Sacrificio*, e la *Discesa di Cristo al Limbo*.

Bibliografia:

- F. Cessi, a cura di, *Andrea Briosco detto il Riccio. Scultore (1470-1532)*, Collana Artisti Trentini, Trento 1965, p. 68, tavv. 13-27.

(372) Andrea Riccio, *Otto formelle provenienti dalla tomba di Girolamo e Marco Antonio Della Torre*, bronzo, ca. 37 x 49 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. nn. OA 9092- OA 9099.

Il ciclo fu eseguito dal Riccio tra il 1516 e il 1521 per decorare il monumento funebre del medico Gerolamo della Torre e del figlio Marco Antonio, nella chiesa di San Fermo a Verona. Esso si compone delle seguenti formelle: *La lezione del medico Girolamo Della Torre ai discepoli*; *La malattia*; *Il sacrificio a Esculapio*; *Morte di G. Della Torre*; *Purificazione o esequie pagane*; *G. Della Torre si imbarca per i Campi Elisi*; *Trionfo della Fama sulla Morte*.

Bibliografia:

- Cessi, 1965, p. 82, tavv. 29-37.

(373) Non è stato possibile indentificare il dipinto qui descritto da Morelli, dal momento che nulla di simile appare nel catalogo d'asta della collezione Cook: *Catalogue of Important Pictures by Old Masters The Property of The Trustees of the Cook Collection*, Christie's, Manson & Woods, Ltd., 25.11.1966.

(374) Nella prima edizione del testo sulle pinacoteche tedesche, questa lunga nota dedicata ai pittori siciliani era stata inserita da Morelli nella sezione del testo sulla Gemäldegalerie di Berlino (cfr. 1880, pp. 427-429). Morelli menziona il pittore Pietro Messina anche nel suo volume dedicato alla Galleria Doria (cfr. 1897, ed. 1991, p. 293). Egli lo identifica con quel "Pino da Messina" citato da Sansovino (1581) tra i collaboratori di Antonello da Messina per la realizzazione del polittico nella chiesa di San Giuliano a Venezia. In realtà, Pietro era fratello del più famoso Antonello da Saliba, nipote di Antonello da Messina. Le attribuzioni morelliane al maestro non sono state generalmente accolte, e il merito di una corretta ricostruzione della vicenda biografica e artistica del pittore va piuttosto attribuito a La Corte Cailler (1903).

Per una panoramica generale sulla pittura siciliana dopo Antonello da Messina si rimanda qui al saggio di T. Pugliatti, *La pittura del Cinquecento in Sicilia*, in AA. VV., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 voll., Electa, Milano 1988, II, pp. 515-526.

(375) Pietro da Saliba, *Madonna che adora il Bambino*, olio su tavola, 46,5 x 35,8 cm, Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa.

Firmato: "PETRVS. MESSANEVS"

A lungo l'opera ha rappresentato il punto di partenza obbligato per qualsiasi ipotesi di ricostruzione del profilo storico-artistico del maestro.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 39H;
- R. De Gennaro, *Una proposta per Pietro de Saliba*, in "Prospettiva", 53-56 (1988-1989), *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, pp. 284-289, p. 284, fig. 3.

(376) Pietro da Saliba, *Madonna con il Bambino e un committente*, olio su tavola, 82 x 79 cm, Firenze, vendita Sotheby's del 12.05.1975, lotto n. 21, attuale ubicazione ignota.

Firmato: "PETRUS MESSANEUS".

Con ogni probabilità è questa la Madonna alla quale Morelli fa qui riferimento, e che Brunelli (1906, p. 364) – lamentandone la scomparsa fin dal 1902 – ricordava nella collezione Arconati di Abbiategrasso, in provincia di Milano.

Bibliografia:

- G. Previtali, *Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello, II) Il 'Cristo deposto' del Museo del Prado*, in "Prospettiva", n. 21, 1980, pp. 45-57, p. 57, n. 18;
- De Gennaro, 1988-1989, p. 285, fig. 4.

(377) Non identificato. Si tratta probabilmente di una delle innumerevoli versioni desunte dagli scomparsi prototipi belliniani eseguiti sullo stesso tema (cfr. Heinemann, 1962, I, p. 10 sgg.)

(378) Vale anche qui quanto detto alla nota precedente.

(379) La Madonna di Berlino di cui parla Morelli è con ogni probabilità la seguente, andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale:

Antonello de Saliba ?, *Madonna con il Bambino*, già Berlino, Gemäldegalerie.

Firmata: "ANTONELLUS. MESSANESIS P."

Bibliografia:

- De Gennaro, 1988-1989, p. 285, fig. 5.

(380) Giovanni Bellini, bottega di, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, 67 x 49 cm, Venezia, chiesa degli Scalzi, parete posteriore dell'altare maggiore.

Come Morelli (1891, p. 253), che però assegnava l'opera a Pietro da Messina, anche Brunelli e Heinemann ne hanno registrato il pessimo stato di conservazione, attribuendo la tela a un allievo del Bellini. Rifacendosi a un parere che era già stato anche di van Marle (1935, XVII, pp. 371-373), Heinemann ha perfino ipotizzato l'intervento del Catena e di Marco Bello, rispettivamente nelle figure del Bambino e della Madonna.

Bibliografia:

- E. Brunelli, *Pietro de Saliba*, in "L'Arte", 1906, anno IX, n. I, pp. 357-371, p. 367;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. 38b, p. 10, II, fig. 205.

(381) Pietro da Saliba, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, 65,5 x 51,7 cm, Padova, Museo Civico, collezione Emo Capodilista, inv. n. 25.

Fu Morelli (1891, p. 253) il primo a proporre l'attribuzione a Pietro da Messina, un giudizio sostenuto dalla critica successiva. Il dipinto, molto vicino alla versione firmata di Santa Maria Formosa, è una copia della Madonna Wittgenstein del Giambellino (oggi in collezione privata svizzera); alcuni dubbi sull'autenticità del quadro sono stati avanzati da Banzato (1988, p. 57), secondo il quale la maggiore attenzione per la resa plastica rispetto all'esemplare veneziano autorizzerebbe a mettere in discussione l'identità delle due mani esecutrici.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 39e, p. 10;
- D. Banzato, a cura di, *La quadreria Emo Capodilista*, Arnoldo Mondadori editore - De Luca editore, Milano-Roma 1988, cat. n. 24, p. 57;
- De Gennaro, 1988-1989, p. 284, fig. 2.

(382) Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola, 66 x 57 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 902

Nel suo volume dedicato alle Gallerie romane (1890, pp. 363-364), Morelli si era già espresso a proposito di questo dipinto, assegnandolo anche in quell'occasione a Pietro da Messina. Secondo Buckhardt (1905, p. 118) si sarebbe piuttosto trattato di un lavoro di Pasqualino, un'ipotesi più tardi ripresa anche da Puppi (1961, pp. 40-41), mentre per Firzzoni (1896, p. 438) sarebbe stata l'opera di un debole allievo del Cima. Berenson ritenne la tavola dapprima soltanto una copia da un originale perduto (1916, p. 198), poi sostenne l'attribuzione al Conegliano, datando l'opera al periodo giovanile del maestro (1958, I, p. 67). Come lui, anche Van Marle (1935, XVII, pp. 428, 466) aveva già difeso l'assegnazione al pittore da Conegliano, un parere in seguito condiviso dalla maggioranza della critica.

Bibliografia:

- Menegazzi, 1981, p. 114, fig. 99;
- Humfrey, 1983, cat. n. 50, p. 103, tav. 27.

(383) Non identificato.

(384) Antonello da Saliba, *Madonna in trono con il Bambino*, Catania, Museo Civico di Castello Ursino, inv. n. 6412.

Firmato e datato sul cartellino in basso a sinistra: "Antonellus M[...]enius / D' Saliba hoc-pfecit / opus 1497 / die 2° Julij".

Proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Gesù di Catania, in un primo momento la tavola fu riferita ad Antonello da Messina da Grosso Cacopardo (1821, pp. 18-19), che tuttavia, poco dopo, corresse la propria attribuzione con quella al Saliba (1851, pp. 57-67), qui confermata da Morelli (1891, p. 253) e accolta anche dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- G. Libertini, *Il castello Ursino e le raccolte artistiche comunali di Catania*, Tip. Zuccarello & Izzi, Catania 1937, cat. n. 6412, p. 112, tav. XIII;
- Lucco ii, 2006, cat. n. 74 (a cura di M. Lucco), pp. 342-343.

(385) Salvo d'Antonio, *Dormitio Virginis*, già a Messina, Cattedrale.

Il dipinto fu distrutto nel 1908.

Bibliografia:

- G. Previtali, Alcune opere di Salvo d'Antonio da ritrovare, in "Prospettiva", 33-36 (1983-1984), pp. 124-134., passim, fig. 18.

(386) Giovanni Bellini, copia da, *Sacra famiglia con San Giorgio*, olio su tavola, 79 x 116 cm, Messina, Museo Regionale.

L'opera proviene dal convento di Montalto presso Messina, dove era anticamente attribuita a Tiziano. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 259) credettero di riconoscervi un lavoro di Vincenzo Catena, parere successivamente confermato anche da Berenson, von Hadeln, van Marle e Robertson (cfr. Robertson, 1954, cat. n. 37, p. 61, tav. 33), e rifiutato da Heinemann, che dichiarò di non conoscere l'originale del quadro. La tavola non è neppure menzionata nel recente catalogo ragionato del Bellini redatto da Tempestini (2000).

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 99b, p. 25.

(387) Per una ricostruzione delle vicende biografiche e del *corpus* pittorico di Girolamo Alibrandi si rimanda qui a:

- F. Campagna Cicala, *Girolamo Alibrandi: Aggiunte e precisazioni*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", 11 (1987), pp. 5-18;
- G. Previtali, *Un'aggiunta all'Alibrandi*, in P.L. De Castris, a cura di, "Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa", Electa, Napoli 1988, pp. 118-122.

(388) Sulla figura e l'opera di Polidoro Caldara da Caravaggio (1499-1543) si veda:

- M.G. Ciardi Dupré, G. Chelazzi Dini, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1976, pp. 255-375;
- P.L. de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001;
- M. Marini, *Polidoro Caldara da Caravaggio. L'invidia e la fortuna*, Marsilio, Venezia 2005.

(389) Andrea Solario, *Ritratto di Giovanni Cristoforo Longoni*, tempera e olio su tavola, 79 x 60,5 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG734.

Firmato e datato sul muretto dietro l'effigiato: "ANDREAS D[E] SOLARIO F 1505".

Il dipinto, acquistato dal museo londinese presso Baslini a Milano (1863), fu restaurato dal milanese Giovanni Molteni, ciò che consentì a Morelli di esaminarlo attentamente, come si ricava anche da una sua lettera conservata negli archivi della National Gallery di Londra (27 settembre 1863). Proprio Morelli fu il primo a suggerire la corretta interpretazione dell'iscrizione che compare sulla lettera in mano all'effigiato: "Nobili Joanni Christophoro Longono Amico". L'identificazione del personaggio con Giovanni Cristoforo Longoni è stata pressoché unanimemente accolta dalla critica successiva, come del resto l'attribuzione dell'opera al Solario, confermata dall'autenticità del cartellino.

Morelli si era già occupato di questo ritratto fin dalla prima edizione del suo scritto dedicato alla Galleria Borghese (1874, p. 253, nota 1), osservazioni riprese anche nelle successive edizioni dell'opera: "Nell'anno 1490 [Andrea Solario] accompagnò suo fratello Cristoforo a Venezia dove verosimilmente avrà dipinto intorno al 1492-93 il bel ritratto del senatore veneziano ora nella National Gallery di Londra. In questa pittura è visibile l'influenza di Giambellino e più ancora quella di Antonello da Messina: anzi in casa Gavotti a Genova, dove questo quadro si trovava prima, passava per opera di Giovanni Bellini." (cfr. ed. 1991, p.183).

Bibliografia:

- D.A. Brown, *Andrea Solario*, Electa, Milano 1987, cat. n. 21, pp. 143-44, figg. 69-70;
- Anderson, 1991, p. 448 nota 87;
- Baker, Henry, 2001, p. 634.

(390) Artista veneto, ultimo quarto del XV secolo, *Ritratto d'uomo*, inchiostro bruno su gessetto nero, lumeggiato in bianco, carta preparata grigio-azzurra, 34,5 x 25 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,9.15.789.

Il disegno, che in occasione della vendita Wellesley (Sotheby's, 25 giugno 1866, lotto n. 88) era stato attribuito a Masaccio, entrato nella collezione Malcolm fu assegnato alla scuola dell'Italia settentrionale (ca. 1480) da Charles Robinson. L'opinione qui sostenuta da Morelli, secondo il quale il foglio sarebbe stato non soltanto autentico di Antonello da Messina, bensì preparatorio per il suo ritratto al Louvre (vedi note 345, 365), non ha trovato alcun consenso fra la critica successiva. Lionello Venturi (1907, p. 234), Hadeln (1925, p. 17) e Lauts (1933, p. 79) hanno ritenuto il disegno una copia più tarda, mentre Popham e Pouncey lo hanno genericamente assegnato a un artista veneto della fine del XV secolo, ipotesi sostenuta fino a oggi dal museo britannico.

Bibliografia:

- J.C. Robinson, *Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, Chiswick Press, London 1869, cat. n. 342, p. 130; ed. 1876, n. 342, p. 123;
- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 328, pp. 197-198, II, tav. CCLXXXII;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717208&partid=1&IdNum=1895%2c0915.789&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

John Malcolm (1805-1893), figlio del ricco possidente terriero scozzese di Poltalloch, nel 1860 investì parte dei proventi delle proprie attività agricole nell'acquisto della raccolta di disegni antichi del conoscitore e collezionista John Charles Robinson (1824-1913), soprintendente delle Collezioni d'Arte del South Kensington Museum di Londra (oggi Victoria & Albert Museum). In seguito alla vendita, Robinson si impegnò a rimanere al fianco di Malcolm in veste di consigliere, e fu incaricato di occuparsi degli acquisti successivi necessari all'ampliamento della collezione; lo stesso Robinson si occupò anche di redigere il catalogo della raccolta Malcolm (1869; seconda ed. 1876).

Durante l'estate del 1882 Morelli si recò in Inghilterra, dove poté studiare da vicino la raccolta Malcolm. Proprio una copia del catalogo della collezione curato da Robinson (ed. 1876) figura fra le opere del lascito morelliano conservate presso l'Accademia di Brera a Milano. Il testo reca una fittissima serie di annotazioni autografe di Giovanni Morelli volte a confermare, mettere in discussione o rovesciare le attribuzioni dei disegni così come erano presentate nel catalogo Robinson. Per uno studio approfondito delle postille morelliane al catalogo della collezione Malcolm si veda: M. Fumagalli, *Giovanni Morelli la collezione di disegni di John Malcolm: postille autografe al catalogo del 1876*, tesi di laurea, relatore A. Rovetta, Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2002-2003

(391) Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, olio su tavola di taglio, 45,7 x 36,2 cm, London, The National Gallery, inv. n. NG1418.

L'opera fu menzionata per la prima volta da Marcantonio Michiel, che nel 1529 la ricordò in casa di Antonio Pasqualino (ed. 1800, p. 74-75), riportando alcuni dubbi circa la sua presunta paternità, incerta fra Antonello da Messina, Jacometto Veneziano, Jan van Eyck e Hans Memling. Nel 1689, la tavola si trovava già nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna a Roma, dove fu dapprima inventariata come opera di un anonimo, poi di Luca d'Olanda e infine di Albrecht Dürer; quest'ultima attribuzione fu mantenuta anche nella collezione del successivo proprietario, Sir Thomas Baring di Stratton (cfr. Waagen, 1838, III, p. 42). Venduto a William Coningham nel 1848, un anno dopo il dipinto tornò nella raccolta dell'erede Baring, per poi passare di lì in quella di Lord Northbrook (1871) e infine alla National Gallery di Londra.

Furono Crowe e Cavalcaselle a riproporre con fermezza il nome di Antonello da Messina (1857, pp. 221-222; 1871, ed. 1912, II, pp. 432-433), oggi universalmente confermato dalla critica, che individua proprio in questa tavola il punto di partenza fondamentale per qualsiasi ricostruzione sull'attività pittorica del maestro. L'attribuzione a Jacometto Veneziano, qui proposta da Morelli, non trovò invece quasi nessun seguito fra la critica.

Bibliografia:

- Baker, Henry, 2001, p. 9;
- Lucco ii, 2006, cat. n. 31 (a cura di M. Lucco), pp. 212-215.

(392) cfr. [Michiel], ed. 1884, p. 197.

(393) Geldenhauer Noviomagnus, *Vita Phil. Burgundi*, Ep. Ultraj. Freher Rerum Germ., III, p. 184.

(394) E. Harzen, *Jacob de Barbary, der Meister mit dem Schlangenstabe*, in “Archiv für die zeichnende Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihre Geschichte...”, a cura di R. Naumann, R. Weigel, Leipzig 1855, pp. 210-20.

(395) Passavant, 1860-64, II (1862), pp. 134-144.

(396) D.P. Zani, 1819.

(397) M. Thausing, *Der Wettstreit mit Jacopo de' Barbari*, in id, *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, A.E. Seemann, Leipzig 1876, pp. 216-241.

(398) Jacopo de' Barbari, *Santa Caterina*, olio su tavola, 50,5 x 30 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 58.

Questo dipinto, *pendant* del gall. n. 59 (vedi nota successiva), proviene dalla collezione di Lucas Cranach il Giovane, da cui passò dapprima nella Kunstkammer (1588) e successivamente nella Gemäldegalerie (1830). L'attribuzione della tavola al de' Barbari, oggi unanimemente accolta dalla critica, si deve a Renouvier (1854, p. 99), che per primo rettificò l'attribuzione tradizionale a Lucas van Leyden (Riedel-Wenzel, 1765, p. 138). Nei primi cataloghi della pinacoteca redatti da Hübner il dipinto era registrato come anonimo olandese o tedesco (1857, p. 307; 1862, p. 386; 1868, p. 346); soltanto più tardi, a partire dal 1872, Hübner avrebbe accettato il nome del de' Barbari, pur continuando a includere l'artista fra i maestri della scuola tedesca e olandese (1872, p. 346). Karl Woermann (1887, p. 46), appoggiandosi al giudizio critico di Morelli e ricordando l'attribuzione di Renouvier, fu il primo a includere il de' Barbari fra i maestri veneti.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 52, p. 99;
- S. Ferrari, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Bruno Mondadori, Milano 2006, cat. n. 10, pp. 97-98.

(399) Jacopo de' Barbari, *Santa Barbara*, olio su tavola trasportata su tela, 42,5 x 27,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 59.

Il quadro condivide provenienza e storia critica con la tavola descritta alla nota precedente.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 53, p. 99;
- Ferrari, 2006, cat. n. 11, pp. 97-98.

(400) Jacopo de' Barbari, *Testa di Cristo*, olio su tavola, 31 x 35 cm, Weimar, Schlossmuseum.

Firmato: “IA D B”, con il simbolo del caduceo.

La tavola, registrata nella collezione di Paul Praun a Norimberga fin dal 1616, giunse nel Museo granducale di Weimar grazie alla donazione della granduchessa Maria Pawlowna di Sassonia-Weimar-Eisenach (1869). Trasferito nello Schlossmuseum (1923), il dipinto fu trafugato dagli americani durante la Seconda guerra mondiale, risultando disperso fino al 1999, quando fu rinvenuto in una collezione statunitense e offerto in vendita al Museo di Weimar. L'attribuzione al de' Barbari, unanimemente accolta dalla critica, fu avanzata da Bruillot (1820, pp. 77-78), che per primo stabilì l'identità fra Jacopo de' Barbari e il cosiddetto “Maestro del caduceo” grazie alla presenza contemporanea della firma e del simbolo con il caduceo.

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, cat. n. 8, pp. 93-94;
- L. Servolini, *Jacopo de' Barbari*, Le tre Venezie, Padova 1944, p. 120, tav. XVIII.

(401) Jacopo de' Barbari, *Natura morta*, olio su tavola, 52 x 42,5 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 5066.

Firmato: “Jac de barbarj P 1504”, con il simbolo del caduceo.

Proveniente dal castello di Neuburg sul Danubio (dal 1764), la tavola fu trasferita prima a Schleissheim (1804) e poi nella pinacoteca di Augusta (1810), per trovare la sua attuale collocazione soltanto un secolo dopo, nel 1909. Si tratta dell'opera più nota del de' Barbari, ritenuta originale dalla totalità della critica in virtù della firma apposta dal maestro.

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, cat. n. 13, pp. 101-102.

(402) Vedi nota 397.

(403) Jacopo de' Barbari, *Cristo benedicente*, olio su tavola trasportata su tela, 61 x 48 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 57.

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Lucas Cranach il giovane, nel 1588 giunse nella Kunstkammer di Dresda recando un'attribuzione a Lucas van Leyden, in seguito mantenuta fino al trasferimento della tavola nella Gemäldegalerie (Matthäi, 1843, Äussere Galerie, n. 465). L'attribuzione al de' Barbari comparve per la prima volta nel catalogo di Hübner del 1872 (1872, cat. n. 1802, p. 364), che tuttavia, come nel caso delle due tavole con Santa Barbara e Santa Caterina (vedi note 398, 399), inseriva il maestro nella sezione dedicata alla scuola nordica. Riportando il parere morelliano (1880, pp. 169, 174; 1886, pp. 144, 148; 1891, p. 256), Karl Woermann ripristinò infine la relazione fra l'artista e la scuola veneta (1887, cat. n. 57, p. 46). L'attribuzione del de' Barbari è confermata da un'incisione di Lucas Cranach (Londra, British Museum, inv. n. 1864,1210.489) direttamente derivata da questo dipinto e iscritta: “Effigies Salvatoris nostri Iesv Christi ante L. Annos picta a praestantissimo artefice Jacobo de Barbariis Italo et recens de exemplo illo foeliciter expressa Vuitebergae Anno 1553”.

Bibliografia:

- Servolini, 1944, pp. 119-120;
- Marx, 2005, II, cat. n. 51, p. 99;
- Ferrari, 2006, cat. n. 9, pp. 95-96.

(404) Vedi note 398, 399.

(405) Cfr. Renouvier, 1854, pp. 99-100.

(406) Jacopo de' Barbari, maniera di, *Galatea*, olio su tavola, 130,5 x 54 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 59 A.

Il dipinto fu per la prima volta catalogato a Dresda come opera di un ignoto maestro nordico (Inv. 1754, fol. 199V, 610), un'attribuzione ribadita nel catalogo di Matthäi (1833, Äussere Galerie, n. 835). Hübner suggerì invece un'improbabile attribuzione a Sandro Botticelli, benché soltanto in via ipotetica (1862, cat. n. 28); a partire dal giudizio espresso da Morelli (1880, pp. 170-171, 245; 1886, pp. 145, 207-208; 1891, pp. 257, 337), subito confermato da Berenson (1894, p. 80), la tavola fu a lungo catalogata fra le opere di Jacopo de' Barbari. Sebbene Woermann si fosse inizialmente dimostrato contrario al parere morelliano, preferendo assegnare il quadro a un anonimo italiano dell'inizio del XVI secolo (1887, cat. n. 294), egli finì in seguito con l'accogliere l'attribuzione al de' Barbari (dal 1892, cat. n. 59 A), un parere che più tardi trovò concorde anche Posse (1929, cat. n. 59 A, p. 28). La critica contemporanea si è invece dimostrata meno favorevole al giudizio di Lermolieff, preferendo cancellare la tavola dall'opera del maestro (cfr. Ferrari, 2006, p. 162); anche la direzione odierna della Gemäldegalerie di Dresda ha assunto un atteggiamento attributivo più cauto, limitandosi ad assegnare la *Galatea* alla maniera del de' Barbari.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 54, p. 100;
- Ferrari, 2006, p. 162.

(407) Vedi nota 400.

(408) Jacopo de' Barbari, copia da, *Testa di Cristo*, 34,5 x 26 cm, già Berlino e Vienna (collezione Lippmann) e Bruxelles (collezione Goldschmidt). Attuale ubicazione ignota.

Si tratta di una *défaillance* morelliana, dal momento che il dipinto non è altro che una copia contemporanea del quadro conservato allo Schlossmuseum di Weimar (vedi nota 400), probabilmente eseguita da un allievo o un imitatore del de' Barbari.

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, p. 162;
- Servolini, 1944, p. 120, tav. XIX.

(409) Vedi nota 401.

(410) Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane con lucerna*, olio su tavola, 42,3 x 35,3 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 214.

Nel catalogo di von Engerth (1884) il ritratto era registrato come opera di un maestro fiorentino della fine del XVI secolo. Il museo viennese (cfr. cat. 1896) accolse in seguito l'attribuzione a Jacopo de' Barbari suggerita da Otto Mündler, e subito confermata da Morelli (1880, pp. 171-172, 174; 1886, pp. 146-147, 148; 1891, pp. 258, 261). Fu però Biscaro (1898) a proporre per primo l'attribuzione del ritratto a Lotto, in seguito condivisa dal resto della critica. Gentili (1983, pp. 76-80) ha proposto di identificare il personaggio effigiato con il cancelliere Broccardo Malchiostro.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, op. cit., n. 203, p. 144-145;
- *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, die Gemaelde-Galerie Alte Meister*, op cit, 1896, n. 22, p. 11;
- G. Mariani Canova (introduzione di R. Pallucchini), *L'opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1975, cat. n. 21, p. 90, tav XIII;
- Kunsthistorisches Museum (ed.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemaelde. Mit 2341 Abbildungen*, Christian Brandstätter, Wien, 1991, p. 78 e tavola 24;

- J. Bonnet, *Lorenzo Lotto*, Adam Biro, Paris 1996, pp. 25-27, cat. n. 12, fig. 9.

(411) Benché Ferrari (2006) non segnali nessun esemplare della stampa conservato a Pavia, Morelli deve qui senz'altro riferirsi al seguente foglio:

Jacopo de' Barbari, *Battaglia fra uomini nudi e satiri*, xilografia, 38,5 x 49,5 cm, diversi esemplari conservati ad Amburgo, Bologna, Londra, Roma e Vienna.

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, cat. n. 1, pp. 148-150.

(412) Jacopo de' Barbari, *Trionfo di uomini nudi su satiri*, xilografia, 13 x 88,5 cm, vari esemplari conservati a Bologna, Brema, Pavia, Roma e Vienna.

Si deve a Bartsch (1854, nn. 366-367, pp. 37-38) l'assegnazione di questa xilografia al de' Barbari, un giudizio oggi unanimemente accolto dalla critica.

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, cat. n. 2, pp. 148-150.

(413) Zoan Andrea, *Gli amanti*, incisione su rame, 20,5 x 15,4 cm, Milano, Ambrosiana.

Firmato con le iniziali "Z. A." sul cappello dell'uomo.

Oltre all'incisione milanese qui ricordata da Morelli, Hind ne annovera altre conservate a Dresda, Parigi e Pavia. Sempre secondo Hind, il disegno preparatorio sarebbe stato ispirato da Leonardo, mentre, forse a maggior ragione, Morelli credette di riconoscervi lo stile di Jacopo de' Barbari.

Bibliografia:

- *Kunstschatze der Lombardei* (cat. mostra, Zurigo, Kunsthhaus, novembre 1948-marzo 1949), Zürich 1948, cat. n. 524, p. 193;
- *Mostra di incisioni italiane del Rinascimento conservate all'Ambrosiana* (cat. mostra, Milano, Pinacoteca Ambrosiana), Milano 1967, cat. n. 49;
- A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 7 voll., Kraus reprint, Nendeln 1970, V, p. 67, VI, tav. 585.

(414) Jacopo De' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, xilografia (sei fogli), 139 x 282 cm, Venezia, Museo Civico Correr, inv. n. Cl. XLIV n. 56.

L'incisione, che in passato fu spesso assegnata ad Albrecht Dürer, è oggi unanimemente ritenuta l'apice dell'attività artistica del de' Barbari; l'attribuzione al maestro del caduceo si affermò a partire dal giudizio espresso da Harzen (1855, pp. 214, 216-219). Una ricostruzione esaustiva della bibliografia sull'opera è fornita da Ferrari (2006), mentre per un esame approfondito degli aspetti esecutivi e dei particolari architettonici riprodotti dal maestro si rimanda qui allo studio di Balistreri-Trincanato e Zanverdiani (2000).

Bibliografia:

- C. Balistreri-Trincanato, D. Zanverdiani, *Jacopo de Barbari il racconto di una città*, Edizioni Stamperia Cetid, Venezia 2000;
- Ferrari, 2006, cat. n. 3, pp. 150-154.

(415) Vedi nota 886.

(416) Artista veneziano, inizio del XVI secolo, *Tritone e nereide (dall'antichità)*, penna acquarellata (?), leggermente lustrato in bianco su carta azzurra, 11,5 x 17 cm, Oxford, Christ Church.

Il disegno deriva la propria composizione da un antico sarcofago conservato nell'abbazia di Grottaferrata e riprodotto nel *Codex Escorialensis* – una raccolta di disegni realizzati dalla bottega

di Domenico Ghirlandaio. Fu Morelli il primo ad attribuire il foglio al de' Barbari (1891, p. 259), un giudizio confermato da Bell (1914, cat. n. H24, p. 27) e Popham (1931, cat. n. 166, pp. 46-47). Nel corso del Novecento, l'attribuzione al maestro del caduceo è stata ripetutamente messa in discussione dalla critica, che oggi preferisce esprimersi più genericamente a favore di un artista veneto dei primi del Cinquecento.

Bibliografia:

- J.B. Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Clarendon Press, Oxford 1976, cat. n. 713, p. 193, tav. 407;
- Ferrari, 2006, p. 166.

(417) Jacopo de' Barbari, *Cleopatra*, penna e inchiostro bruno su carta quadrettata, 20,5 x 17,4 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1883,0811.35.

Il disegno, unanimemente riconosciuto dalla critica come autografo del de' Barbari, è fra le opere migliori del maestro; si tratta certamente del modello preparatorio per l'incisione omonima (al rovescio) di cui si conservano esemplari a Berlino, Londra, Parigi, Vienna e Zurigo (cfr. Ferrari, 2006, cat. n. 25, pp. 140-141).

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 4, p. 3, II, tav. IV;
- Ferrari, 2006, cat. n. 5, pp. 159-160;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717851&partid=1&IdNum=1883%2c0811.35&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(418) Jacopo de' Barbari ?, *Ritratto di giovane*, gessetto nero, 37 x 26,5 cm, già Kassel, collezione E. Habich. Attuale ubicazione ignota.

Nel 1890, Eisenmann catalogava ancora il disegno come originale del de' Barbari (1890, tav. 3), dicendolo proveniente dalla collezione di J.A.G. Weigel. Non è qui stato possibile purtroppo stabilire la collocazione successiva del foglio. Sulla dispersione della collezione Habich si veda la nota 319.

Bibliografia:

- O. Eisenmann, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Kassel, I. Lieferung*, Verlag von Bernhard Noehring, Lübeck 1890, tav. 3.

(419) Artista veneziano, ca. fine del XV secolo, *Ritratto di ragazzo*, sanguigna, 16,75 x 17 cm, Zurigo, collezione Stheli.

Il disegno, proveniente dalla collezione Bertini di Milano, fu registrato come autografo del de' Barbari nel catalogo della raccolta Habich di Kassel redatto da Eisenmann (1890, tav. 4), un'attribuzione qui confermata anche da Morelli. Più tardi, Tietze-Conrat (1944, ed. 1970, cat. n. A 293, p. 84) misero in dubbio la paternità del de' Barbari, e, più recentemente, Dal Pozzolo (1998, cat. n. DR9, p. 226) ha suggerito trattarsi del lavoro di un maestro veneziano della fine del Quattrocento.

Bibliografia:

- Eisenmann, 1890, tav. 4;
- Ferrari, 2006, p. 166.

(420) Timoteo Viti, *Studio di figure maschili*, penna e sanguigna, 42,5 x 26,6 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.794.

Il disegno, genericamente registrato nel catalogo della collezione Malcolm come lavoro di un artista dell'Italia settentrionale (Robinson, 1869, 1876) e qui attribuito da Morelli (1891, p. 260) a Jacopo de' Barbari, è stato espunto dall'opera del maestro sia da Tietze-Conrat (1944, ed. 1970,

cat. n. 63, p. 40), che lo giudicarono un lavoro della scuola fiorentina, sia da Popham (1953, pp. 119-123), che ha preferito assegnarlo a Timoteo Viti – un’attribuzione ancora condivisa dalla direzione del museo britannico. Più recentemente, anche Levenson (1978, p. 334) e Ferrari (2006, p. 168) hanno rifiutato l’attribuzione morelliana al de’ Barbari.

Bibliografia:

- Robinson, 1869, cat. n. 348, p. 131; ed. 1876, n. 347, p. 124;
- A.E. Popham, *On a Drawing attributed to Jacopo de’ Barbari here restored to Timoteo Viti*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XLI (1953), pp. 119-123;
- Ferrari, 2006, p. 168;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=712918&partid=1&numpages=100&sortBy=producerSort&searchTerm=Malcolm&personId=116128&termDisplay=Malcolm%2c+John&orig=%2fsearch%2fsearch_the_collection_database%2fsearch_results_provenance.aspx¤tPage=13

(421) Anton Kolb, intraprendente commerciante di Norimberga che a lungo abitò a Venezia, il 30 ottobre del 1500 presentò al Doge la richiesta di autorizzazione a stampare e vendere la mappa della città lagunare disegnata e incisa da Jacopo de’ Barbari (vedi nota 414). Si trattava di una richiesta allo scopo di tutelare l’esclusività della pubblicazione da lui commissionata e mirante a recuperare le spese preliminari sostenute per l’acquisto delle costose tavole di legno utilizzate per l’incisione.

Il commento di Albrecht Dürer qui ricordato da Morelli è contenuto in una lettera che egli scrisse all’amico Pirckheimer in occasione del suo soggiorno a Venezia: “awch las Ich ewch wissen, daz vill pesser Moler hy sind wi der dawsen Meister Jacob ist, aber Anthoni Kolb schwer ein eyt lebte kein pesserer Moler awff erden den Jacob.” (cfr. F. Campe, a cura di, *Reliquien von Albrecht Dürer: seinen Verehrern geweiht*, Campe, Nürnberg 1828, p.32).

(422) Giovanni Bonconsiglio, *Decorazione del monumento funebre ad Agostino Onigo*, affresco, Treviso, chiesa di San Nicolò.

In seguito all’attribuzione morelliana (1880, p. 173; 1886, p. 148) – la cui paternità è qui rivendicata dall’asterisco posto fra parentesi –, l’assegnazione dell’affresco al maestro del caduceo trovò larga eco fra la storiografia artistica di fine Ottocento. Nel corso del Novecento si è invece acceso un vivace dibattito critico, che ha portato alla recente riattribuzione a Giovanni Bonconsiglio (cfr. Dal Pozzolo, 1998, pp. 147-169).

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, pp. 161-162

(423) Donato Bramante, *Uomini d’arme, (Giovane dalla mazza; Uomo dallo spadone; Uomo d’arme; Il cantore; Eraclito e Democrito; Uomo laureato; Giovane con lancia; Giovane con corazza)*, affreschi trasferiti su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 1233-1240.

Gli affreschi decorarono originariamente una sala del primo piano della casa al n. 4 di via Lanzzone a Milano, a quell’epoca (ca. 1480-1490) di proprietà della famiglia Visconti (già ritenuta dei Panigarola). L’attribuzione del ciclo, rimosso nel 1901 e trasferito alla Pinacoteca di Brera, si deve a Lomazzo, ed è stata confermata pressoché unanimemente sia dalla storiografia artistica ottocentesca sia da quella contemporanea.

Bibliografia:

- AA. VV., *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Electa, Milano 1988, cat. n. 94, pp. 121-130;
- F. Autelli, *Pitture Murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Istituto per la Storia dell’Arte Lombarda, Milano 1989, cat. n. 15, pp. 138-144.

(424) Vedi nota 410.

(425) Vedi nota 403.

(426) Cfr. C. von Lützwow, *Die Kunstschatze Italiens. In geographisch-historischer Übersicht*, J. Engelhorn, Stuttgart 1884.

(427) Vedi note 411, 412.

(428) Vedi nota 422. Per un'analisi più approfondita delle vicende critiche legate al monumento eseguito da Pietro Lombardo e alle pitture a fresco nella chiesa di San Nicolò a Treviso si rimanda qui a F. Trevisani, *La datazione del monumento funebre per Agostino Onigo*, e a M. Lucco, *Il monumento Onigo e la problematica lottesca*, entrambi in P. Zampetti, V. Sgarbi, a cura di, *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* (Asolo, 18-21 settembre 1980), Treviso 1981, pp. 49-55 e pp. 57-63.

(429) Scuola veneziana, inizio del XVI secolo, *Monumento sepolcrale di Melchiorre Trevisan*, marmo bianco, porfido, marmo rosso, 575 x 290 cm (misure complessive), Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, cappella Trevisan (seconda cappella a sinistra dell'altare maggiore).

L'attribuzione del monumento è stata più volte messa in discussione dalla critica, con proposte che hanno di volta in volta chiamato in causa Antonio Dentone, la bottega dei Lombardo – come qui sostiene anche Morelli (1880, p. 174; 1886, p. 149; 1891, p. 262) – e Lorenzo Bregno; più recentemente, Markham Schulz ha proposto una più generica attribuzione alla scuola veneziana dell'inizio del XVI secolo.

Bibliografia:

- A. Markham Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1991, cat. n. 32, pp. 206-209, fig. 73-75.

(430) G. Frizzoni, *Alberto Durerò e le sue relazioni con l'arte italiana e con l'umanesimo dell'epoca*, in "Archivio Veneto", XVI, I (1878), pp. 1-45.

(431) Jacopo de' Barbari, attribuito a, *Testa di Cristo*, Bergamo, collezione Frizzoni-Salis. Assegnato a Jacopo de' Barbari da Morelli (1891, p. 263) e Berenson (1894, p. 80), il dipinto è stato recentemente inserito da Ferrari fra le opere un tempo attribuite al maestro, senza tuttavia che il critico si sia espresso sulla sua autenticità.

Bibliografia:

- Ferrari, 2006, p. 165.

(432) Non identificato.

(433) Jacopo de' Barbari, *Redentore*, olio su tavola, 41,5 x 30 cm, già Ferrara, collezione Pandolfi. Attuale ubicazione ignota.

Nel 1944, Servolini ha ricordato l'opera nella collezione Pandolfi e l'ha assegnata senz'altro al de' Barbari, mettendone in evidenza la lavorazione finissima e di gusto dureriano. Più recentemente, Ferrari si è invece limitato ad attribuire la tavola al maestro del caduceo, senza precisare la sua attuale collocazione.

Bibliografia:

- Servolini, 1944, pp. 120-121;
- Ferrari, 2006, p. 165.

(434) Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovinetto*, olio su tavola, 34 x 27 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 715 (legato G. Lochis, 1866).

Il ritratto, che nel 1881 era ancora catalogato a Bergamo come opera di Holbein, fu assegnato al de' Barbari prima da Morelli (1880, pp. 175-176; 1886, p. 150; 1891, p. 263) e poi da Berenson, ma questa attribuzione fu però subito respinta da Servolini (1944, pp. 154-155). È a Frizzoni (1907) che si deve invece il merito di aver riconosciuto nella piccola tavola un lavoro originale di Lorenzo Lotto, come anche ha sostenuto tutta la critica successiva, proponendo una datazione al periodo giovanile del maestro.

Bibliografia:

- *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia Carrara di belle arti in Bergamo*, Stabilimento fotografico F. e P. Fratelli Bolis, Bergamo 1881, cat. n. 147, p. 82.
- Mariani Canova, 1975, cat. n. 6, p. 87;
- P. Zampetti, *Lorenzo Lotto a Bergamo*, in *I pittori bergamaschi...cit., Il Cinquecento, I*, 1975, pp. 1-83, cat. n. 1, p. 44, fig. 1 p. 57;
- Rossi, 1988, cat. n. 715, p. 176;
- Ferrari, 2006, p. 164.

(435) Alvise Vivarini, *Ritratto di giovane uomo*, olio su tavola, 30 x 26 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 717 (legato G. Lochis, 1866).

Frammento di un'iscrizione sul retro della tavola: "JACOBUS DE".

Come nel caso precedente, fino al 1881 anche questo ritratto fu catalogato a Bergamo come opera di Holbein; successivamente il quadro fu assegnato al de' Barbari da Morelli (1891, p. 263), a Jacopo da Valenza da Berenson (1932, p. 275), e a Giovanni Bellini da Longhi (1946, ed. 1978, 51), un parere, quest'ultimo, accolto anche da Rossi (1988). Servolini ha definitivamente espunto la tavola dal *corpus* pittorico del de' Barbari (1944, pp. 154-155), mentre Tempestini non l'ha inclusa fra le opere del Bellini, avanzando l'ipotesi che si tratti di un'opera di Alvise Vivarini, un parere che era già stato sostenuto da Steer nel suo catalogo ragionato dell'artista.

Bibliografia:

- *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia Carrara di belle arti in Bergamo*, 1881, cat. n. 148, p. 82;
- J. Steer, *Alvise Vivarini, his art and influence*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1982, cat. n. 4, pp. 129-130, tav. 31;
- Rossi, 1988, cat. n. 717, pp. 46-47;
- Ferrari, 2006, p. 164;
- Tempestini, 2000, cat. n. 32, p. 188.

(436) Jacopo de' Barbari nacque a Venezia nel 1475, e non già fra il 1440 e il 1450 come qui sostenuto da Morelli. Per una ricostruzione della biografia del pittore si rimanda al già citato testo di Servolini (1944), nonché al registro compilato da Ferrari (2006, pp. 171-172).

(437) A. v. Zahn, *Die Dürer-Handschriften des Britischen Museums*, in "Jahrbuch für Kunstwissenschaft", I, 1868, p. 14.

(438) Per un approfondimento sul pittore Hans von Kulmbach(1480-1522) si rimanda qui a:

- Sigrid Walther, *Hans Süß von Kulmbach*, Verlag der Kunst, Dresden 1981;
- B.R. Butts, "*Dürerschüler*" *Hans Süß von Kulmbach*, tesi di dottorato, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1985.

(439) Francesco Bissolo, *Santo Stefano, Sant'Agostino, San Nicola da Tolentino*, olio su tavola, 115 x 58 cm (tavola centrale), 115 x 43 cm (tavole laterali), Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 158.

Le tavole, provenienti dalla Scuola di Santo Stefano a Venezia (1808), furono tradizionalmente assegnate da Boschini (1664, p. 115) al Carpaccio, un'attribuzione chiaramente respinta dalla

critica successiva. Furono Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, pp. 214, 293) a proporre per primi il nome del Bissolo, un'attribuzione di cui Morelli si prende qui ingiustamente il merito, apponendo il caratteristico asterisco fra parentesi. Gronau (1933, p. 424) respinse l'attribuzione al Bissolo, assegnando le tavole a un anonimo, un parere accolto anche da Heinemann, mentre Berenson (1958, p. 167) suggerì il nome di Pietro degli Ingannati. Nondimeno, Humfrey (cfr. *Pinacoteca di Brera*, 1990) ritiene che il trittico sia più facilmente riconducibile alla prima maniera del Bissolo.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, S. 73, pp. 96-97;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 30, pp. 67-69.

(440) Pietro degli Ingannati, *Maria con il Bambino tra i Santi Nicola, Elena, Caterina, Antonio Abate (?)*, olio su tavola, 92,5 x 138 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 64.

L'opera, acquistata a Dresda nel 1725 per tramite di Le Plat, e lì inventariata come autografa di Sebastiano del Piombo (Inv. 1722-1728, A 1581), fu assegnata a Vincenzo Catena fin dal catalogo redatto da Riedel e Wenzel (1765, G. E. 778), un'attribuzione in seguito accolta anche dalla direzione Hübner (1856, cat. n. 191; 1862-1872, cat. n. 211), ma messa poi in discussione da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 262; 1873, V/I, p. 270). Sulla scia del parere morelliano (1880, p. 179; 1891, p. 266), anche Karl Woermann si espresse a favore dell'assegnazione al Bissolo (1887-1908, cat. n. 64), mentre Berenson preferì includere la tavola fra quelle attribuite a Rocco Marconi (1897, p. 121). Hans Posse catalogò il quadro soltanto come "maniera del Bissolo" (1929, cat. n. 64), mentre Heinemann lo ha registrato come lavoro autografo di Pietro degli Ingannati, e come tale figura anche nell'ultimo catalogo della Gemäldegalerie.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 149, p. 110, fig. 371;
- Marx, 2005, II, cat. n. 969, p. 313.

(441) Pier Francesco Bissolo ?, *Madonna con il Bambino, il committente e i Santi Giuseppe, Paolo, Antonio Abate, Francesco d'Assisi*, olio su tavola, 92,5 x 134,5 cm, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. n. 255.

Secondo Heinemann il dipinto potrebbe essere un'opera riconducibile al periodo palmesco del Bissolo. Si tratterebbe della copia di una *Madonna con il Bambino* di Giovanni Bellini scomparsa intorno al 1490. Nel catalogo del museo sassone la tavola è attribuita con certezza al Bissolo.

Bibliografia:

- T. Schreiber, a cura di, *Meisterwerke des Städtischen Museum der bildenden Künste zu Leipzig*, Bruckmann A.-G., Leipzig 1907, p. 13, tav. 12;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. 48f, p. 15;
- Guratzsch, Sander, 1995, p. 20.

(442) Giuliano Bugiardini, *Madonna con il Bambino e San Giovannino in un paesaggio*, olio su tela, 96,5 x 75 cm, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. n. 21.

Firmato in basso al centro: "IVL . FLO . F ."

Il dipinto, che in passato fu attribuito a Giulio Romano a causa di un'alterazione subita dalla firma, fu riconsegnato al suo legittimo artefice da Crowe e Cavalcaselle (1864-1866, III 1866, p. 495). La critica successiva si è dimostrata concorde nel riconoscere la tela al Bugiardini.

Bibliografia:

- L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Umberto Allemandi & C., Torino 1987, cat. n. 42, p. 210, tav. n. 42;

- H. Guratzsch, D. Sander, *Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde, 1995*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1995, p. 28, fig. 84.

(443) Franciabigio, *Sacra Famiglia*, olio su tavola, 108 x 87 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 206.

Il dipinto proviene dalle collezioni di re Carlo I, dell'archiduca Leopoldo Guglielmo e dell'imperatore Leopoldo II, dove era ritenuto una copia da Raffaello eseguita da Andrea del Sarto. Nel catalogo del museo del 1884 la tavola era ancora assegnata alla scuola di Andrea del Sarto, sebbene von Engerth vi riconoscesse una certa somiglianza con i lavori di Bugiardini e Franciabigio. L'opinione morelliana (1891, p. 267) che potesse trattarsi di un dipinto del Bugiardini fu accolta da Mündler e Waagen, mentre Crowe e Cavalcaselle proposero il nome del Pontorno; fu Philipps (1896, p. 84) il primo a suggerire l'attribuzione al Franciabigio, successivamente condivisa in maniera unanime dalla critica.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 413, pp. 294-295;
- *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1896, cat. n. 46, pp. 20-21;
- S.R. McKillop, *Franciabigio*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, cat. n. 27, pp. 158-159, fig. 74;
- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 58, tav. 127.

(444) Vincenzo Catena, *Sacra famiglia e Sant'Anna*, olio su tela, 145 x 200 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 65.

Il dipinto, distrutto durante la Seconda guerra mondiale (Ebert 1963, p. 24), faceva parte delle cento opere giunte a Dresda dalla collezione ducale di Modena, dove era inventariato come lavoro del Perugino. La firma apocriфа di Andrea del Sarto fece sì che la tela fosse a lungo assegnata a questo maestro, un'attribuzione mantenuta sia nell'inventario della Galleria (inv. 1746 [1855], fol. 6V; Riedel /Wenyel, G.I. 276), sia nei cataloghi del direttore Hübner (1856, cat. n. 29; 1862-1872, cat. n. 46). Crowe e Cavalcaselle furono i primi a riconsegnare l'opera al Catena (1871, ed. 1912, I, p. 261) – un'opinione confermata da Morelli (1880, p. 179; 1891, p. 267), Woermann (1887-1908, cat. n. 65) e dal resto della storiografia artistica fino ai nostri giorni. Va inoltre sottolineata la derivazione raffaellesca di questa composizione, direttamente ripresa da due disegni a penna e inchiostro usciti dalla bottega dell'Urbinate, uno conservato a Chatsworth, l'altro a Wilton House (cfr. Strong, 1900, parte II, cat. n. 19). Il medesimo modello raffaellesco è anche alla base di un altro dipinto del Catena, molto simile alla versione di Dresda, venduto all'asta da Sotheby's (15 giugno 1938, lotto 40, invenduto; 26 giugno 1946, lotto 86, acquistato Koetser).

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 33, pp. 57-58, tav. 27;
- Marx, 2005, II, cat. n. 70, p. 698.

(445) Vincenzo Catena e bottega, *Sacra famiglia con una Santa*, olio su tavola, 65 x 94 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 78.

Firmato: "VIZENZO.C.P."

Sebbene l'autenticità dell'opera sia confermata dalla firma del maestro, secondo Heinemann soltanto la figura della Madonna sarebbe del Catena, mentre il resto della composizione andrebbe riferito al cosiddetto Vincenzo di Gerolamo; la Madonna è direttamente ripresa dalla *Madonna del prato* di Giovanni Bellini (Londra, The National Gallery, inv. n. NG599).

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 6, p. 43, tav. 5;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. 37a, pp. 9-10.

(446) Vincenzo Catena, *Sacra famiglia con un guerriero inginocchiato che adora il Bambino*, olio su tela, 155,3 x 263,5 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG234.

Entrato a far parte della pinacoteca londinese con un'attribuzione a Giorgione (1854), il dipinto fu immediatamente ribattezzato come “scuola di Giovanni Bellini”. Furono Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 260) che per primi assegnarono la tela al Catena, un parere subito confermato dalla maggior parte della critica successiva e anche da Morelli (1880, p. 179; 1891, pp. 267, 269) – il quale, per di più, appone qui l'asterisco, attribuendosi così ingiustamente il merito del riconoscimento. Gli unici critici di parere discordante furono A. Venturi, che riteneva l'opera di un anonimo (1915, VII/IV, pp. 574-577), Holmes (1923, p. 230) e Collins Baker (1923, p. 239), che si espressero per un'attribuzione improbabile a Palma il Vecchio.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 48, pp. 68-69, tavv. 42-43;
- Gould, 1975, cat. n. 234, pp. 50-51;
- Baker, Henry, 2001, p. 104.

(447) Vincenzo Catena, *San Gerolamo nel suo studio*, olio su tela, 75,9 x 98,4 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG694.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Manfrin di Venezia, fu acquistato dal museo londinese nel 1862 con un'attribuzione al Giambellino. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 261) suggerirono per primi la paternità del Catena, un'opinione subito accolta da Morelli (1880, p. 179; 1891, p. 268) e dalla maggior parte della critica successiva, fino ai nostri giorni. Soltanto Holmes (1923) e Collins Baker (1923) respinsero anche in questo caso l'attribuzione al Catena, scorgendovi invece la mano di Palma il Vecchio, mentre van Marle (1936, XVIII, p. 398) preferì ricondurre il quadro ai lavori del Basaiti.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 20, p. 50, tav. 18A;
- Gould, 1975, cat. n. 234, pp. 51-52;
- Baker, Henry, 2001, p. 104.

(448) Vincenzo Catena, *San Gerolamo nel suo studio*, olio su tavola, 64,5 x 94,2 cm, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 839.

Questa variante del dipinto conservato alla National Gallery (vedi nota precedente) fu ritenuta una copia sia da Morelli (1880, p. 179; 1891, pp. 268, 269) – che pure inizialmente si era espresso per l'autenticità dell'opera (1880, p. 179) –, sia da von Hadeln (1908), e più tardi anche da van Marle (1936, XVIII, p. 400); Crowe e Cavalcaselle credettero che il dipinto fosse una replica della tela londinese (1871, ed. 1912, I, p. 261), mentre Berenson pensò piuttosto a un lavoro tardo dell'artista. Robertson, in considerazione delle numerose variazioni rispetto al dipinto di Londra, ne ha finalmente confermata l'autenticità, un'opinione accolta fino a oggi anche nel catalogo del museo tedesco.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 21, pp. 50-51, tav. 18B;
- J. Sander, *Vincenzo di Biagio Catena*, in id, 2004, pp. 224-237, tav. 24, fig. 216.

(449) Giorgione, *Adorazione dei magi*, olio su tavola, 32 x 84,3 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1160

Il dipinto – forse parte di una predella – fu acquistato per la National Gallery da Sir Frederick Burton in occasione della vendita alla Leigh Court Gallery (12 giugno 1884); Sir Burton era certo trattarsi di un'opera del Giorgione, ciò di cui si preoccupò di persuadere sia il fidecommissario Layard, sia l'amico Giovanni Morelli. La possibilità di un'attribuzione a

Giorgione era già stata avanzata anche da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 10), mentre Morelli (1891, pp. 268, 269, 274) riteneva appunto di riconoscere nel dipinto la mano di Vincenzo Catena. Dopo il 1889, il quadro fu registrato nei cataloghi del museo dapprima come lavoro di Giovanni Bellini, poi di Bonifazio, mentre l'attribuzione a Giorgione, confermata anche da Pignatti, si affermò soltanto a partire dalla metà del secolo scorso. Di opinione diversa sono invece Hope e Asperen de Boer (1991), che ritengono la tavola eseguita a partire da un disegno preparatorio di Giulio Campagnola, e Wolfgang Eller (2007), secondo il quale l'esecuzione dell'opera sarebbe troppo debole per il maestro da Castelfranco e rivelerebbe piuttosto la mano del Campagnola o del Catena.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 6, pp. 97-98, tav. 22;
- Anderson, 1996, pp. 102-106, 293-294;
- Eller, 2007, cat. n. 97, p. 193.

(450) Vincenzo Catena, *Gesù consegna le chiavi del Paradiso a San Pietro*, olio su tavola, 86 x 135 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 20.

Il dipinto fu ricordato per la prima volta da Jameson come lavoro del Giambellino (1848, ed., 1874, I, p. 199), mentre Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 262) lo inserirono fra le opere della fase giorgionesca del Catena. Con l'eccezione di van Marle (1935, XVII, pp. 502, 515), che riferiva la figura di Cristo al Basaiti, tutta la critica successiva ha accolto l'attribuzione morelliana al Catena (1891, p. 268).

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 31, p. 56, tav. 28.

(451) Vincenzo Catena, *Ritratto virile con libro*, olio su tavola, 79 x 59,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 87.

Firmato: "VINCENTIVS CATENA PINXIT".

L'attribuzione del dipinto, proveniente dalla collezione di Bartolomeo della Nave (1536), è certificata dall'originalità della firma, caso unico fra i ritratti eseguiti dal maestro. La critica è sempre stata unanime nell'accogliere l'attribuzione tradizionale al Catena, tant'è che il dipinto fu riprodotto anche da David Tenier sia nel suo quadro raffigurante la collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 739), sia nel *Theatrum Pictoricum* (1660). A partire dalla monografia di Robertson, la datazione proposta per l'opera è stata confermata al 1515 circa.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 25, pp. 52-53, tav. 21;
- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 42, tav. 31;
- D.A. Brown, S. Ferino-Pagden, a cura di, *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei* (cat. mostra, Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), Skira, Mailand 2006, cat. n. 49 (a cura di D.A. Brown), pp. 252-254.

(452) Vincenzo Catena, *Ritratto del conte Raimund Fugger*, olio su tela, 75 x 63 cm, già Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 32.

Si tratta di una delle numerose opere che durante la Seconda guerra mondiale furono immagazzinate per motivi di sicurezza nel bunker della circoscrizione di Friedrichshain, a Berlino. Per una tragica ironia della sorte, tutti i dipinti così raccolti bruciarono nel 1945 in un incendio divampato subito dopo la fine dei bombardamenti per il controllo della città. L'attribuzione di questo dipinto al Catena, forse l'unico mai citato esplicitamente da Vasari (cfr.

Robertson, 1954), è stata sostenuta da tutta la critica a partire da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 260).

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 34, pp. 58-59, tav. 29;
- *Gemäldegalerie Berlin*, 1996, p. 581.

(453) Come osservato da Robertson (1954), si è qui di fronte a un'indicazione poco accurata del Morelli, che probabilmente intende riferirsi al seguente dipinto:

Vincenzo Catena, *Vergine con il Bambino, San Giovanni Battista, una Santa martire e due donatori*, olio su tavola, 79 x 123 cm, Venezia, Signor Pospisil.

Firmato: "VIZENZIVS CHAENA P."

Il dipinto, proveniente dalla collezione londinese di G.A.F. Cavendish Bentinck, fu acquistato all'asta da J.P. Richter l'11 luglio 1891 (Christie's, Londra, lotto n. 586). Passato brevemente nella collezione Mond, il quadro entrò a far parte della raccolta Melchet, dalla quale fu venduto all'incanto a Londra da Sotheby's (23 maggio 1951, lotto n. 10). La tavola è ritenuta autografa del Catena dall'unanimità della critica.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, Appendix IV, cat. n. 15, p. 83; cat. n. 3, p. 42, tav. 4.
- Sotheby's, *Catalogue of the Melchett Collection of Paintings, Drawings and Antiquities*, 23. 05. 1951, lotto 10, p. 8.

(454) Sebbene le informazioni fornite da Morelli relativamente a queste due tavole siano molto generiche, è possibile ipotizzare di identificarvi le seguenti opere:

Gerolamo da Santa Croce, attribuito a, *Giovane Santo che legge* (San Giovanni Evangelista?) e *Santo con bandiera e modellino di una fortezza* (Sant'Alessandro?), olio su tavola trasferita su tela, rispettivamente 118,7 x 47,6 cm e 117,8 x 47,6 cm, Londra, The National Gallery, inv. nn. NG632 e NG633.

Si tratta con ogni probabilità delle due tavole descritte da Boschini (1664, p. 229) nell'oratorio della chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia, e da lui attribuite al Carpaccio. I due quadri, che in un inventario settecentesco furono assegnati a Palma il Vecchio, entrarono alla National Gallery nel 1860, provenienti dalla collezione Woodburn. Heinemann ha attribuito con certezza i due pannelli a Gerolamo da Santa Croce, mentre Davis e i successivi cataloghi della collezione britannica hanno preferito limitarsi a segnalarne soltanto l'attribuzione. Resta in ogni caso da chiarire l'osservazione morelliana relativa alla firma, che lo avrebbe portato a sostenere la paternità di Vincenzo Catena (1891, pp. 268-269).

Bibliografia:

- Davis, 1961, cat. n. 632-633, pp. 214-215;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 551-552, p. 169;
- Dalla Chiesa, Baccheschi, *I pittori da Santa Croce...cit.*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1976, cat. n. 21, pp. 30-31, fig. p. 57.

(455) Francesco Rizzo da Santa Croce, *Madonna con il Bambino tra i Santi Simeone e Caterina* (?), olio su tavola, 53 x 77 cm, Padova, Musei Civici, inv. n. 417 (legato F. Cavalli, 1888),

La tavola fu inizialmente attribuita a Vincenzo Catena e successivamente a Vincenzo dalle Destre – il Vincenzo da Treviso della firma qui ricordata e fraintesa da Morelli. Fiocco (1916, p. 185) fu il primo a suggerire il nome di Francesco Rizzo da Santa Croce, un'attribuzione che non è più stata messa in discussione dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 433, p. 154;
- B. Della Chiesa, *I pittori da Santa Croce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1975, pp. 489-519, cat. n. 21, p. 500, fig. p. 518;
- Ballarin, D. Banzato, a cura di, *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento* (cat. mostra, Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), Leonardo – De Luca editori, Roma 1991, cat. n. 34 (a cura di C. Furlan), pp. 98-99.

(456) Vedi nota 446.

(457) Vedi nota 449.

(458) Vedi nota 448.

(459) In questo passaggio, Morelli si riferisce ai dipinti conservati alla *Gemäldegalerie* servendosi sia dei numeri di inventario adottati nelle edizioni tedesche del catalogo Hübner (1862-1872), sia di quelli introdotti nell'edizione francese curata dallo stesso direttore (1880). La forma mista che ne deriva è quindi la conseguenza manifesta di alcune trasformazioni intervenute durante la rielaborazione del testo in vista delle sue diverse pubblicazioni: se per la prima edizione del 1880 Morelli si era servito della numerazione dei cataloghi Hübner, per la traduzione italiana del 1886 egli fece affidamento proprio al testo francese del direttore. Si tratta quindi di una delle numerose sviste in cui incorre Morelli, che in questo punto del libro dimentica di aggiornare le due edizioni precedenti sulla base del catalogo firmato da Karl Woermann.

(460) Palma il vecchio, *Giacobbe e Rachele*, olio su tela, 146,5 x 250,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 192.

Firmato (certamente a posteriori) sul sacco in basso al centro: "G.B.F"

Il dipinto, proveniente da Palazzo Malipiero a Venezia, giunse a Dresda prima del 1750 recando un'attribuzione a Giorgione. Fu Morelli (1880, pp. 180, 212-213, 222; 1886, pp. 153-154, 184-185, 194; 1891, p. 270) il primo ad assegnare con certezza il quadro a Palma il Vecchio, datandolo al 1520 circa, un'attribuzione in seguito mai più messa in discussione dalla critica, che pure tende oggi ad anticipare di un quinquennio la sua data d'esecuzione.

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, cat. n. 40, pp. 67-68;
- Mariacher, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 21, p. 209, fig. 1 p. 234;
- Rylands, 1992, cat. n. 74, p. 218;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1329, p. 398;
- Brown, Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 25 (a cura di M. Lucco), pp. 142-145.

(461) Palma il vecchio, *Venere giacente*, olio su tela, 112 x 186 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 190.

Nel 1728, l'opera fu acquistata a Venezia presso l'antiquario Rossi, giungendo nella collezione sassone con il nome del Padovanino (Woermann, 1887, cat. n. 190, p. 96). L'attribuzione a Palma il Vecchio, proposta da Hirt (1830, p. 68), non è mai stata messa in dubbio dalla critica successiva, tendenzialmente concorde nel datare la tela tra il 1520 e il 1525.

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, cat. n. 53, p. 76;
- Mariacher, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 20, p. 209, fig. 1 p. 228;
- Rylands, 1992, cat. n. 43, pp. 184-185;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1327, p. 397.

(462) Giovanni Cariani, *Resurrezione di Cristo*, olio su tela, 208 x 170 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 2337.

Firmato in basso a sinistra: "IOANES / CAR / IAN / VS / P."

L'opera, eseguita su commissione di Ottaviano Vimercati per la cappella di famiglia in San Pietro a Crema – si veda l'iscrizione sul cartiglio in basso a destra "OCTAVIANVS VIC: EQVES. MDXX" –, fece successivamente il suo ingresso nella collezione del conte Ludovico Pietrobelli, e poi in quella di Laura Sanseverino Vimercati; ereditata dal conte Antonio Marazzi, la tela fu forse acquistata dal conte Paolo Gerli di Milano, per essere infine donata alla Pinacoteca milanese nel 1957. L'attribuzione del dipinto non è mai stata messa in discussione dalla critica, concorde nel rilevarvi un carattere eminentemente lombardo, che segna un allontanamento del pittore dalla cultura veneta.

Bibliografia:

- G. Mariacher, *Giovanni Busi detto Cariani*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1975, pp. 247-315, cat. n. 40, p. 290, fig. 1 p. 308;
- R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (Mi) 1983, cat. n. 56, pp. 131-132, tavv. XXIII-XXVII, figg. 62-67;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 210, pp. 411-416.

(463) Giovanni Cariani, *Madonna con il Bambino tra i Santi Antonio da Padova e Gerolamo*, olio su tela, 110 x 134 cm, Milano, collezione privata

Firmato sul cartiglio in basso al centro: "I. CARIANUS".

La tela si trovava a Venezia, presso l'antiquario Schiavone. Acquistata da Sir Charles Eastlake e Otto Mündler come opera di Palma il Vecchio per la National Gallery di Londra (ca. 1850), perse di interesse non appena il restauro ne mise in luce la firma originale, consegnandone la paternità al Cariani: il dipinto fu così subito ceduto a Federico Frizzoni, entrando a far parte della collezione Frizzoni Salis (ca. 1870-1928). L'irreperibilità dell'opera ha tuttavia reso impossibile un esame a posteriori del quadro, ormai noto soltanto mediante vecchio materiale fotografico. Morelli (1880, p. 181; 1886, p. 154; 1891, p. 271), Frizzoni (1897, p. 57) e Foratti (1910, p. 180), gli unici che pare abbiano avuto modo di esaminare la tela, furono concordi nel ritenerla un'opera giovanile del Cariani eseguita sotto l'influenza del Palma, probabilmente durante il periodo veneziano dell'artista.

Bibliografia:

- Pallucchini, Rossi, 1983, cat. n. 58, pp. 132-133, fig. 72.

(464) Giovanni Cariani, *Ritratto di Giovanni Benedetto Caravaggi*, olio su tela, 82 x 82 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 675 (legato G. Lochis, 1866).

Firmato in basso a destra: "JOANIS / CARIANI / .PI."

Il quadro, ritenuto autentico del Cariani dall'unanimità della critica, entrò a far parte della collezione dell'Accademia Carrara grazie al lascito del conte Guglielmo Lochis (1866). Per uno studio approfondito circa l'identità del personaggio ritratto – rivelata dalla presenza dall'iscrizione "IO. BENED. CARAVAG.S / PHILOS.S ET MEDICVS / AC STVDY PATAVINI / RECTOR ET LECTOR" – si veda I. Bonomi, *Il personaggio di un quadro esposto alla "Carrara". Identificato dopo 450 anni*, in "L'Eco di Bergamo", 1973.

Bibliografia:

- Pallucchini, Rossi, 1983, cat. n. 9, pp. 106-107, tav. XXXII, fig. 81;
- Mariacher, *Giovanni Busi detto Cariani*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1975, cat. n. 14, p. 286, figg. 5 p. 301, p. 283;
- F. Rossi, a cura di, *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530* (cat. mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001), Skira, Milano 2001, cat. n. IV. 9 (a cura di S. Facchinetti), pp. 172-173.

(465) Giovanni Cariani, *Madonna con il Bambino e il donatore* (detta *Madonna Baglioni*), olio su tela, 56 x 75 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 1064 (legato F. Baglioni, 1900).

Firmato e datato in basso a destra: "IOANES / CARIANI / 1520 / .P."

La tela, già in casa Marenzi al Seminario di Bergamo alta (1833), fu successivamente acquistata da Francesco Baglioni, grazie al cui lascito essa entrò a far parte della collezione dell'Accademia Carrara (1900). È questa una delle opere del maestro più famose e apprezzate dalla critica.

Bibliografia:

- Mariacher, *Giovanni Busi detto Cariani*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1975, cat. n. 4, p. 284, figg. 4 p. 304, p. 259;
- Pallucchini, Rossi, 1983, cat. n. 5, pp. 103-104, tavv. XXI-XXII, figg. 61.

(466) Bonifazio de' Pitati, *Trionfo dell'Amore e Trionfo della Castità*, olio su tela, 148 x 241 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 1517 e 1521.

L'attribuzione tradizionale delle due opere, assegnate al de' Pitati da Ridolfi (1648, ed. 1914-1924, I, pp. 376-83) e ritenute parte di un ciclo di sei tele ispirate al Petrarca, fu confermata da Morelli (1880, p. 181; 1886, p. 154; 1891, p. 271), Frimmel (1884, pp. 1-7), Venturi (1928, IX/III, p. 1051) e Berenson (1932, p. 96); Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 459) suggerirono invece il nome del bergamasco Cariani. Sulla scorta di alcune incongruenze fra le immagini e la descrizione fornita da Ridolfi, anche Westphal si è dimostrata scettica a proposito dell'attribuzione dei due *Trionfi*, limitandosi ad assegnarli alla scuola del de' Pitati. Più recentemente, Vertova (1972, pp. 176, 183) ha riproposto l'attribuzione tradizionale, un giudizio generalmente accolto dalla critica contemporanea, che ha risposto alla mancanza di unità stilistica delle opere ipotizzando l'intervento di alcuni collaboratori.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 72-73, pp. 57-58;
- D. Westphal, *Bonifazio Veronese (Bonifazio dei Pitati)*, Verlag F. Bruckmann AG., München 1931, cat. n. 151, p. 128;
- S. Simonetti, *Profilo di Bonifazio de' Pitati*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 15 (1986), pp. 84-134, cat. n. 62-63, pp. 117-118;
- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 34, tav. 29.

(467) Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giocchino, Anna e Giovannino*, lunetta ad affresco, Bergamo, chiesa di Santa Maria Maggiore, arco del portale posteriore.

L'attribuzione tradizionale al Cariani (Pasta, 1775, p. 48; Tassi, 1793, p. 37) fu inizialmente accolta da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 457), mentre fu Morelli (1880, pp. 181, 209; 1886, pp. 154, 181; 1891, pp. 271, 307) il primo a riconsegnare l'affresco al suo legittimo artefice. Sebbene Berenson (1894, p. 126) avesse subito confermato l'attribuzione morelliana, una parte consistente della critica continuò a ritenere l'opera del Cariani – basti qui citare l'esempio di Gallina (1954, pp. 97, 109) –, almeno finché Bassi-Rathgeb (1955, p. 213) non la assegnò definitivamente al Previtali. La successiva storiografia-artistica si è poi espressa unanimemente, dichiarando l'affresco un'opera certa del Previtali e collocandone la realizzazione intorno al 1518.

Bibliografia:

- J. Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali*, Inaugural-Dissertation, Julius-Maximilian Universität zu Würzburg, 1972, cat. n. 65, pp. 174-175;
- I. Chiappini, *Andrea Previtali, Le opere*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, I, 1975, pp. 128-167, cat. n. 20, p. 131, fig. 5 p. 155;
- Pallucchini, Rossi, 1983, cat. n. A 5, p. 260, fig. p. 261;
- M. Veronesi, *Andrea Previtali. Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Medievale*, II voll., Università di Bologna, a.a. 2003-2004, Relatore M. Lucco, I, cat. n. 52, pp. 296-298.

(468) Bonifazio de' Pitati, bottega di, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, 102,5 x 149 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 210.

Nel 1749, il dipinto giunse a Dresda da Casa Pisani di Santo Stefano a Venezia, come opera di Palma il Vecchio (Inv. 1747-1750, fol. 45R, cat. n. 440). Successivamente Hübner la attribuì al Giorgione, senza tuttavia trovare il consenso della critica contemporanea, sicura di riconoscere nel quadro lo stile di Bonifazio (Crowe-Cavalcaselle, 1871, ed. 1912, III, pp. 48-49; Morelli, 1880, pp. 182, 186, 213, 222; 1886, pp. 154, 159, 185-193, 1891, pp. 272, 277, 314, 323). Woermann, che pure dapprima aveva confermato il giudizio di Lermolieff assegnando il dipinto a Bonifazio il giovane (1887-1892), preferì in seguito limitarsi a dare la tavola alla bottega del maestro (1905-1908), un giudizio mantenuto fino a oggi dalla direzione del museo sassone. Simonetti ha recentemente incluso l'opera fra quelle soltanto attribuite al pittore.

Bibliografia:

- Simonetti, 1986, cat. n. A 44, p. 121;
- Marx, 2005, II, cat. n. 188, p. 128.

(469) L'opera di Bonifazio de' Pitati (1487-1553) – detto veronese o veneziano –, fu messa in ombra nel corso dei secoli dal suo illustre contemporaneo e concittadino Tiziano, creando non poca confusione in sede critica. Bernasconi (1859, p. 28), sulla scorta di un documento d'archivio apocrifo, e fuorviato dai numerosi soprannomi con cui si era soliti riferirsi al de' Pitati (“Veronese” e “Veneziano”), diffuse la tesi secondo la quale sarebbero esistiti tre Bonifazio, tutti artisti vissuti quasi contemporaneamente durante il XVI secolo. Morelli, sulla scia di questa ipotesi, credette di rinvenire nelle opere del de' Pitati delle differenze stilistiche ascrivibili a tre mani diverse, suddividendo così il *corpus* del maestro fra un Bonifazio I (o Veneziano il vecchio), un Bonifazio II (o Veneziano il giovane) e un Bonifazio III (o Veronese). Soltanto più tardi, Gustav Ludwig (1901, pp. 62-65) riconobbe per primo l'errore commesso dalla critica precedente e, sulla base di nuovi documenti d'archivio, smentì la leggenda dei tre artisti.

Per una ricostruzione della biografia del maestro si vedano Westphal, 1931, p. 9, e Simonetti, 1986, pp. 85-89.

(470) Altobello Melone, *Coppia di innamorati*, olio su tavola, 52 x 71,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 221.

Nel 1746, insieme alle altre cento opere provenienti della collezione estense di Modena, il dipinto giunse a Dresda recando un'attribuzione al Giorgione (Inv. 1746, fol 3r), in seguito sostituita da Matthäi con una a Palma il Vecchio (1837, Innere Galerie, 72), e più tardi riproposta nei cataloghi redatti da Hübner (1856-1872, cat. n. 220). Crowe e Cavalcaselle furono i primi a mettere in dubbio la tradizionale assegnazione al Giorgione (1871, ed. 1912, III, p. 53), preferendo ricondurre la tavola alla scuola bresciana; i due storici dell'arte ricordarono anche un dipinto identico a quello di Dresda presso la collezione Scarpa la Motta di Treviso (venduto all'asta a Milano il 14 novembre 1895), opera che essi attribuirono a Domenico Mancini, sebbene la tavola fosse firmata con il nome di “Francesco Mancini” (cfr. Woermann, 1908, p. 108). Fin dalla prima edizione di questo volume, Morelli (1880, p. 182; 1886, p. 154; 1891, p. 272) attribuì il quadro di Dresda a un maestro della Marca Trevisana, riconoscendo nel dipinto di Treviso soltanto una copia. Per la tavola di Dresda Woermann propose dapprima un'attribuzione generica alla scuola bresciana (1887, cat. n. 221) e poi a quella veneziana della metà del XVI secolo (1892-1908, cat. n. 221), mentre Berenson suggerì il nome di Callisto da Lodi, scolaro del Romanino (1907, p. 183), una ipotesi più tardi condivisa anche da Hans Posse (1929, cat. n. 221).

Nel suo recente catalogo ragionato del Romanino, Nova (1994, cat. n. 140, p. 361) ha inserito la tavola di Dresda fra le opere un tempo assegnate al maestro dalla letteratura artistica e oggi attribuite ad Altobello Melone, un nome accolto anche nel catalogo della pinacoteca sassone.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1147, p. 355.

(471) Paris Bordone, *Ritratto virile*, olio su tela, 90 x 72,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 219.

Il quadro, acquistato nel 1620 in Italia presso gli eredi di Felice Riccio e inventariato nel 1754 a Dresda come opera di Giorgione (Inv. 1754, fol 35v, 462), fu come tale registrato anche da Hübner (1856-1872, cat. n. 221), il quale, in virtù dell'iscrizione sul retro della tela ("PETRI ARNI. EFIG."), lo disse il ritratto di Pietro Aretino. A causa del pessimo stato di conservazione e dell'estesa ridipintura, Morelli giudicò il dipinto perfino indegno di essere esposto nel museo sassone (1880, p. 182; 1886, p. 154; 1891, p. 272). Assegnato da Woermann alla scuola veneziana della metà del XVI secolo (1887-1908, cat. n. 219), il quadro fu attribuito con qualche riserva al Bordone da Crowe e Cavalcaselle (1876, VI, p. 215). Anche Frizzoni (cfr. Bailo, Biscaro, 1900, pp. XX, 82, 119, 145) e Venturi (1928, IX/III, p. 1033) confermarono l'attribuzione al Bordone, mentre Posse ribadì il parere che era già stato di Woermann (1929, p. 106-107). Berenson (1932, p. 463) avanzò il nome di Polidoro da Lanciano, senza tuttavia trovare alcun seguito fra la critica successiva. Il ritratto non compare nel catalogo ragionato del maestro redatto da Canova (1964), che pure dieci anni più tardi attribuì la tela al Bordone in una comunicazione orale al museo (cfr. Fossaluzza, nota 23, p. 200). Anche Giorgio Fossaluzza ha attribuito la tela al Bordone, un parere condiviso dalla direzione del museo di Dresda.

Bibliografia:

- G. Fossaluzza, *Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon*, in AA.VV. *Paris Bordon e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi* (Treviso, 28-30 ottobre 1985), Edizioni Canova, Treviso 1987, pp. 183-202, p. 187 sgg.;
- G.J.M. Weber, *Neues zum Werk von Paris Bordone in Dresden*, in "Dresdner Kunstblätter", 3 (1996), pp. 83-87;
- Marx, 2005, II, cat. n. 200, p. 131.

(472) Giorgione, copia da, *L'oroscopo*, olio su tavola, 132 x 192 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 186.

Il dipinto, che nella collezione della famiglia Manfrin a Venezia recava un'attribuzione al Giorgione, fu acquistato dal museo sassone presso la raccolta Barker di Londra (cfr. Inv. Zugänge 1874-1944, 251874). Crowe e Cavalcaselle proposero di assegnarlo a Girolamo Pennacchi (1876, VI, p. 196), mentre Woermann (1887-1908, cat. n. 186) accolse il parere morelliano (1880, p. 183; 1886, p. 156; 1891, p. 273), ritenendo il quadro una copia da un originale perduto del Giorgione, un'attribuzione mantenuta fino a oggi nei cataloghi del museo. Venturi pensò invece a Palma il Vecchio (1913, p. 391), mentre Pignatti ha escluso possa trattarsi di una copia da un perduto esemplare del Giorgione e proposto una generica attribuzione a un pittore veneto del XVI secolo.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. V 9, pp. 145-146, tav. 234;
- Marx, 2005, II, cat. n. 793, p. 271.

(473) Raffaello, bottega di, *Ritratto di Giulio II*, tempera grassa su tavola, 108 x 79 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 145.

Il dipinto, proveniente dalla raccolta di Palazzo Durazzo a Genova, è una delle undici repliche del ritratto originale eseguito dal Sanzio ed esposto a Palazzo Pitti (inv. n. 1450). Morelli dunque era in grave errore ritenendo anche la tavola forentina una semplice copia di bottega. Per una ricostruzione dettagliata della fortuna critica dell'originale di Raffaello si rimanda qui al catalogo della mostra *Raffaello a Firenze*, 1984, cat. n. 12 (a cura di M. Gregori), pp. 144-150.

Bibliografia:

- Gabrielli, 1971, cat. n. 145, p. 211, tav. 43, fig. 80.

(474) Sebastiano del Piombo, *Ritratto femminile* (detto *La Fornarina*), olio su tavola, 68 x 55 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1443.

Il dipinto, proveniente dalle raccolte medicee, fu a lungo esposto nella Tribuna degli Uffizi come originale di Raffaello. Attribuito al Giorgione negli inventari successivi della raccolta, fu Missirini (1828) il primo ad avanzare il nome di Sebastiano del Piombo, un parere qui sostenuto anche da Morelli, che si era già espresso a tal proposito in *Princip und Methode* (cfr. 1890, ed. 1991, p. 56 sgg.). L'assegnazione di Sebastiano del Piombo è stata confermata dalla critica contemporanea a partire da Dussler (1942).

Bibliografia:

- C. Strinati, B. Wolfgang Lindemann, a cura di, *Sebastiano del Piombo 1485-1547* (cat. mostra, Roma, Palazzo di Venezia, 8 febbraio-18 maggio 2008; Berlino, Gemaeldegalerie, 28 giugno-28 settembre 2008), Federico Motta Editore, Milano 2008, cat. n. 21 (a cura di T. Carratù), pp. 142-143.

(475) Vedi note 449, 457.

(476) Vedi nota 460.

(477) Palma il Vecchio, attribuito a, *Temperanza*, olio su tavola, 166,4 x 76,2 cm, Londra, Royal Academy.

Il dipinto, presentato al museo londinese da Henry Thomson come opera di Giorgione (1827), fu avvicinato da Crowe e Cavalcaselle a Pellegrino da San Daniele o al Cariani (1876, VI, p. 203). Philips (1912, p. 270) e Venturi (1928, IX/III, p. 425) pensarono piuttosto di riconoscervi un lavoro giovanile di Palma il Vecchio, mentre sia Morelli (1891, p. 274) sia Berenson (1932, p. 410) considerarono la tavola una mera copia dal maestro. La critica successiva ha continuato a proporre alternativamente i pareri che erano già stati di Venturi e Morelli, senza dunque trovare un accordo sulla questione dell'originalità dell'opera.

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, p. 100;
- Mariacher, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 93, p. 220;
- Rylands, 1992, cat. n. A 40, pp. 284-285.

(478) Vedi nota 322.

(479) Gerolamo Galizzi da Sant Croce ?, *Pastore con mandria*, olio su tavola, 26 x 23 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 572 (legato G. Lochis, 1866).

Il dipinto, proveniente dalla collezione Lochis, fu anticamente attribuito al Giorgione (cfr. cat. 1881), il cui influsso è stato più volte rilevato dalla critica. Secondo Fiocco (1916, p. 200), che confermò l'attribuzione morelliana (1891, p. 274) a Gerolamo da Santa Croce, il merito di tale attribuzione sarebbe spettato a Frizzoni. Heinemann ha invece definito il dipinto come un "frammento, forse soltanto parte del paesaggio di fondo d'una composizione più grande", respingendo l'assegnazione al Santa Croce, accolta con riserva sia da Dalla Chiesa e Baccheschi, sia da Rossi.

Bibliografia:

- *Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Stabilimento Tipografico F. e P. Fratelli Bolis, Bergamo 1881, cat. n. 72, p. 70;
- Fiocco, 1916, pp. 190, 200;

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 615, p. 176;
- Dalla Chiesa, Baccheschi, *I pittori da Santa Croce...cit.*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1976, cat. n. 10, p. 41, fig. 83;
- Rossi, 1988, cat. n. 572, p. 277.

(480) Bernardino Licinio, *Ritratto di gentildonna*, olio su tela, 65 x 64 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 404 (legato G. Lochis, 1866).

Il dipinto, anticamente attribuito a Giorgione (cfr. cat. 1881, n. 197, p. 90), fu riconosciuto da Morelli quale opera autentica di Bernardino Licinio; nondimeno il merito del battesimo, accolto da tutta la critica successiva, viene generalmente assegnato a Berenson (cfr. Vertova).

Bibliografia:

- L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, I, 1975, pp. 373-467, cat. n. 6, p. 411, figg. 3 p. 449 e p. 387;
- Rossi, 1988, cat. n. 404, p. 167.

(481) Giorgione, *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Giorgio e Francesco (Pala di Castelfranco)*, olio e tempera a uovo su tavola, 200 x 152 cm, Castelfranco Veneto, chiesa di San Liberale.

Secondo Ridolfi (1648, I, p. 97), la cosiddetta *Pala di Castelfranco* sarebbe stata commissionata al Giorgione da Tuzio Costanzo in occasione della morte del figlio Matteo durante una campagna militare svoltasi tra la primavera del 1503 e l'estate del 1504. Dall'inizio del XVII secolo la tavola ha subito una dozzina di restauri resi necessari dal suo pessimo stato di conservazione; in questo passaggio Morelli ricorda l'intervento particolarmente invasivo di Paolo Fabris di Alpago (1851-1852).

La critica è da sempre concorde nel confermare l'attribuzione tradizionale al Giorgione; soltanto Charles Hope (1993, p. 22 sgg.) ne ha messo in dubbio la paternità, suggerendo di assegnare l'opera a Giulio Campagnola.

Bibliografia:

- T. Pignatti, *Giorgione*, Alfieri, Venezia 1969, cat. n. 5, pp. 96-97, tav. 14;
- Anderson, 1996, pp. 292-293;
- Eller, 2007, cat. n. 3, pp. 50-55.

(482) Giorgione, *La Tempesta*, olio su tela, 82 x 73 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 881.

Nel 1530, Michiel vide il dipinto in casa di Gabriel Vendramin, descrivendolo come “[e]l paesetto in tela con la tempesta con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco.” (1530, ed. 1884, p. 218). La tela rimase nella collezione Vendramin fino all'inizio del 1600, quando se ne persero le tracce per quasi due secoli. Il dipinto riapparve poi verso il 1800 nell'inventario della Galleria Manfrin a Venezia, dove era registrato con il titolo di *Famiglia di Giorgione*. Infine, nel 1875, la tela fu acquistata dal principe Giovanelli, che nel 1932 la consegnò per volontà testamentaria allo Stato italiano.

Si tratta di uno dei rarissimi dipinti del Giorgione che la critica ha sempre unanimemente accolto nel catalogo del maestro, ed è certamente anche uno dei più citati fra quelli dell'artista.

Per il ruolo svolto da Morelli nell'acquisto del dipinto da parte della Galleria veneziana si veda Anderson, 1996, pp. 251-253 e T. von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830-1904*, Nicolaische Verlagshandlung, Berlin 2000, pp. 143 sgg..

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 13, p. 101, tav. 50;
- Anderson, 1996, pp. 247-256, 301-302;
- Eller, 2007, cat. n. 13, pp. 93-99.

(483) Giorgione, *I tre filosofi*, olio su tela, 123 x 144 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 111.

Il dipinto apparteneva alla collezione di Taddeo Contarini a Venezia, dove nel 1525 lo vide Michiel, che così lo descrisse: “La tela a oglio delli tre Filosofi nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggi, con quel sasso finto così mirabilmente fu incominciata da Zorzi da Castelfranco, e finita da Sebastiano Veneziano.” (ed. 1884, pp. 164-165). Dopo essere passato nelle collezioni di Bartolomeo della Nave (1638) e Lord B. Fielding marchese di Hamilton (1638-1649), il quadro fu acquistato dall'Arciduca Leopoldo Guglielmo per la raccolta di palazzo Coudenberg a Bruxelles, entrando quindi al museo viennese. Se l'attribuzione dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica, più acceso è stato invece il dibattito sull'interpretazione del soggetto, per una ricostruzione del quale si rimanda alla scheda di catalogo curata da J. Anderson (2006).

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 18, pp. 104-105, tav. 87;
- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 63, tav. 21;
- Anderson, 1996, pp. 298-299;
- Brown, Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 30 (a cura di J. Anderson), pp. 164-167;
- Eller, 2007, cat. n. 10, pp. 81-88.

(484) Tiziano, *Il Bravo*, olio su tela, 77 x 66,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 64.

Il dipinto, probabilmente raffigurante Caio Lusio che aggredisce Trebonio, o forse l'arresto del dio Bacco da parte del re di Tebe Penteo, si trovava un tempo nella raccolta di Bartolomeo della Nave a Venezia; Ridolfi (1648), rovesciando l'attribuzione tradizionale a Tiziano, attribuì la tela a Giorgione, nome con il quale essa entrò a far parte della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (1659), e di lì in quella del museo viennese.

Nel corso del XIX secolo il dipinto è stato oggetto di un acceso dibattito critico, venendo di volta in volta attribuito al Cariani, a Palma il Vecchio, a Dosso Dossi e a Giorgione. L'attribuzione di Tiziano è stata confermata appieno soltanto nel 1927 grazie agli interventi di Suida (1927) e Longhi (1927, ed. 1967, p. 237), finalmente trovando concorde anche la critica successiva.

Bibliografia:

- R. Pallucchini, *Tiziano*, G.C. Sansoni editore, Firenze 1969, cat. n. 156-157, pp. 55, 256;
- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 123, tav. 41;
- F. Pedrocchi, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000, cat. n. 49, p. 112.

(485) Vedi note 322, 478.

(486) Dosso Dossi, attribuito a, *Davide con la testa di Golia e un paggio*, olio su tavola, 98 x 83 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 181.

Carlo Ridolfi (1648, ed. 1914, I, pp. 102-105) ricordava di aver visto questo quadro, che egli diceva autentico del Giorgione, in casa Leoni, presso San Lorenzo a Venezia. Sia Mündler (1869) sia Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 50) pensarono invece che il dipinto fosse stato eseguito da un artista vicino a Pietro della Vecchia, mentre fu Morelli a proporre per primo il nome del Dosso (1880, p. 185; 1886, p. 158; 1891, p. 276), un'attribuzione poi accolta da gran parte della critica successiva, fino a Novecento inoltrato. Della Pergola ha suggerito il nome del Dosso, ritenendo il dipinto una copia da Giorgione, mentre Longhi (1934, ed. 1956, p. 88) volle riconoscere nel quadro il lavoro di un mediocre artista friulano vicino a Giorgione; più recentemente, rifacendosi al giudizio di Crowe e Cavalcaselle, Gibbons (1968) ha riproposto il nome di Pietro della Vecchia, mentre Ballarin (1994-1995) non ha incluso la tavola fra le opere autografe del Dosso.

Bibliografia:

- P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I Dipinti*, 2 voll., Roma 1955, I, cat. n. 43, pp. 34-35;
- Gibbons, 1968, cat. n. 173, pp. 259-260.

(487) Tiziano, *Il concerto*, olio su tela, 86,5 x 123,5 cm, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. n. 185.

Il dipinto ha a lunfgo contrapposto la critica storico-artistica, divisa tra l'attribuzione a Giorgione, come proposta da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, pp. 25-27), e quella a Tiziano, sostenuta per primo da Morelli (1880, p. 185; 1886, p. 158; 1891, p. 276). L'opinione morelliana ha tuttavia avuto la meglio, ed è accolta pressocché unanimemente dalla storiografia artistica contemporanea. Per una ricostruzione più dettagliata della fortuna critica legata all'opera si rimanda alla scheda di catalogo curata da D.A. Brown (2006).

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 69-71, pp. 24-25, 241;
- Pignatti, 1969, cat. n. A 11, p. 118, tav. 180;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 23, p. 92;
- Brown, Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 53 (a cura di D.A. Brown), pp. 264-267.

(488) M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri personaggi dei secoli 15. a 19. Con note e illustrazioni di Michelangelo Gualandi in aggiunta a quella data in luce da mons. Bottari e dal Ticozzi*, Tipografia Sassi, Bologna 1844-1845.

(489) Tiziano, *L'uomo con il guanto*, olio su tela, 100 x 89 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 757.

Poco si conosce delle circostanze legate all'origine di questo ritratto, la cui "riscoperta" critica si deve a Gronau (1900), che lo datò al secondo decennio del XVI secolo. La tela proviene dalla collezione dei Gonzaga a Mantova, dalla quale passò poi in quella di Carlo I d'Inghilterra e, di lì, in quelle del banchiere Jabach e di Luigi XIV. La critica è concorde nel riconoscere l'attribuzione dell'opera a Tiziano, mentre ben più articolati sono stati i tentativi di identificare l'effigiato, per una sintesi dei quali si rimanda alla scheda di catalogo curata da D.A. Brown (2006).

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 454, p. 254;
- Pallucchini, 1969, I, cat. n. 170-171, pp. 60, 258-259;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 73, p. 137;
- Brown, Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 56 (a cura di D.A. Brown), pp. 276-279.

(490) Vedi nota 468.

(491) Bonifazio de' Pitati e bottega, *Mosè salvato dalle acque*, olio su tela, 175 x 345 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 170.

Benché Ridolfi (1648, ed. 1914, p. 295) menzionò un Mosé del de' Pitati in casa Vidman a Venezia, non c'è alcuna certezza che egli intendesse con ciò riferirsi alla tela di Brera, dal momento che la bottega del Bonifazio realizzò più lavori di analogo soggetto. Tradizionalmente attribuito al Giorgione (Lanzi, 1824-1825, III, p. 85), nel corso del XIX secolo il quadro fu riconosciuto al de' Pitati e alla sua bottega dalla quasi totalità della critica. L'unica eccezione è rappresentata da Faggin (1963, p. 95, nota 12), che preferisce assegnare la tela a Domenico Biondo.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 63-66;
- Simonetti, 1986, cat. n. 61, p. 117;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 35, pp. 74-75.

(492) Bonifazio de' Pitati, *Riposo durante la fuga in Egitto, con San Giovannino, Tobio e l'arcangelo Raffaele*, olio su tela, 116 x 152 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 205.

Il dipinto proviene dalla collezione milanese dell'arcivescovo Federico Borromeo (1607), dove era registrato come opera di Tiziano; nel 1618, in occasione della donazione Borromeo al neonato museo della Biblioteca Ambrosiana, fu lo stesso cardinale ad attribuire il quadro al Giorgione. Negli anni successivi la tela fu alternativamente assegnata a Giorgione, Tiziano e Palma il Vecchio. Fu Morelli (1880, p. 218; 1886, p. 190; 1891, pp. 277, 319) – e non Berenson (1894, p. 93), come sostiene Simonetti – il primo a proporre l'attribuzione al de' Pitati, un parere poi confermato dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 28-31;
- Simonetti, 1986, cat. n. 6, pp. 97-98;
- Brown, Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 12 (a cura di P. Humfrey), pp. 94-95.

(493) Bonifazio de' Pitati, *Mosè salvato dalle acque*, olio su tavola, 31 x 114 cm, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912 n. 161.

Morelli cita questo dipinto anche nel volume dedicato alla Galleria Doria Pamphili (cfr. 1890, ed. 1991, p. 311). Tuttavia, nell'edizione critica del testo curata da Jaynie Anderson, la storica dell'arte dice di ignorare l'attuale ubicazione del quadro. Si tratta probabilmente di un *lapsus* della studiosa, dal momento che il dipinto è ancora oggi conservato nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze.

Proveniente dalla collezione di Leopoldo de' Medici (1675), dove era inventariato come lavoro di Paolo Veronese, il quadro fu più tardi ritenuto opera del Giorgione, fino a che Morelli non propose il nome di de' Pitati (1880, pp. 186, 219; 1886, pp. 159, 291; 1891), un parere accolto dalla critica successiva. Anche in questo caso, Simonetti ha ingiustamente assegnato a Venturi (1928, IX/III, p. 1052) il merito di questa attribuzione morelliana.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 69;
- Simonetti, 1986, cat. n. 39, p. 110.

(494) Giovanni Bellini, *Madonna in trono col Bambino e santi* (detta *Pala di San Zaccaria*), olio su tavola trasportata su tela, 500 x 235 cm, Venezia, chiesa di San Zaccaria.

Firmato e datato: "IOANNES BELLINVS / MCCCCCV".

L'attribuzione di questa opera, concepita per decorare l'altare di San Girolamo nella chiesa veneziana di San Zaccaria, non è mai stata messa in discussione dalla storiografia artistica. L'opinione critica qui contestata da Morelli, ovvero che in questa tavola Bellini dimostrerebbe di essere stato influenzato dall'ex-allievo Giorgione, è stata recentemente confermata anche da Lucco (1996) e Tempestini, sebbene quest'ultimo riconduca la pala a un processo di ben più vasto rinnovamento pittorico, avviato proprio dallo stesso Bellini.

Bibliografia:

- Robertson, 1968, pp. 116-117, tav. XCVIII;
- Tempestini, 2006, pp. 148-149, cat. n. 111, p. 182.

(495) Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola, 471 x 258 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 38.

Firmato sul cartellino alla base del trono: "IOANNES / BELLINVS."

L'attribuzione dell'opera, proveniente dal secondo altare a destra della chiesa veneziana di San Giobbe a Cannaregio, non è mai stata messa in dubbio dalla critica. Più dibattuta è invece la sua collocazione cronologica, che ha visto avanzare proposte oscillanti tra il 1470 e il 1490. È tuttavia molto probabile che la tavola sia stata commissionata al Bellini durante l'epidemia di peste che colpì la città lagunare nel 1478, anno da considerarsi quindi come termine *post quem* per l'inizio dell'esecuzione.

Bibliografia:

- Robertson, 1968, pp. 83-87, tavv. LXVI-LXVII;
- Tempestini, 2000, pp. 106-109, cat. n. 64 p. 179.

(496)

(a) Giorgione, *La prova di Mosé*, olio su tavola, 89 x 72 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 945.

(b) Giorgione, *Il giudizio di Salomone*, olio su tavola, 89 x 72 cm, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 947.

Queste due tavole sono da ritenersi fra le primissime opere del Giorgione. Sebbene alcune incongruenze nella qualità dell'esecuzione abbiano talvolta lasciato supporre la collaborazione di un altro artista (Fiocco, 1915, p. p. 138: Tiziano e Giulio Campagnola), Pignatti ha sottolineato l'autenticità di entrambe le opere, eventualmente ipotizzando l'intervento di un pittore mantegnesco per l'esecuzione dei panneggi. Anche Jaynie Anderson ha recentemente confermato l'attribuzione delle due tavole, giustificando certe mancanze alla luce dell'inesperienza del giovane artista. Eller, ritenendo la composizione del paesaggio troppo arcaica e le figure troppo deboli per il maestro, ha invece preferito assegnare il dipinto al Carpaccio, limitando l'intervento del Giorgione soltanto alle teste dei due uomini alla destra di Mosé bambino.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. nn. 7 e 8, p. 98, tavv. 25, 31;
- Anderson, 1996, p. 291;
- Eller, 2007, cat. n. 94, 28 e 95, p. 147, 192.

(497) Giovanni Bellini, *Allegoria sacra*, olio su tavola, 73 x 119 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 903.

L'opera giunse a Venezia nel 1793 in seguito a uno scambio promosso da Luigi Lanzi tra la Galleria imperiale di Vienna e gli Uffizi di Firenze. La prima intuizione che si trattasse di un lavoro del Bellini si deve a Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 169) e da allora non è mai più stata messa in discussione dalla critica, con la sola eccezione di Bode, che propose il nome di Basaiti. Morelli si era già occupato di questo dipinto nel testo dedicato alla Galleria Doria Pamphili di Roma (cfr. 1890, ed. 1991, p. 274), come pure nel suo saggio introduttivo *Princip und Methode* (1890). Non è tuttavia chiaro perché Morelli apponga qui il caratteristico asterisco fra parentesi, che va forse riferito all'ipotesi sui legami fra Bellini e Giorgione, piuttosto che all'attribuzione, come già detto merito riconosciuto di Cavalcaselle.

Bibliografia:

- Robertson, 1968, pp. 99-103, tav. LXXXIII;
- Tempestini, 2000, pp. 128-135, cat. n. 92 p. 181.

(498) Bellini, attribuito a, *Cristo portacroce*, olio su tavola, 52 x 43 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Nel 1898, Isabella Gardner acquistò la tavola come originale del Giorgione dalla collezione di A. Zileri dal Verme a Vicenza (palazzo Lochis), facendola sostituire con una copia. Nel corso del XIX secolo (Crowe-Cavalcaselle, 1871, ed. 1912, III, p. 36; Morelli, 1880, p. 189; 1886, p. 161;

Cook, 1900, p. 18) si diffuse l'opinione che Giorgione fosse l'autore di questo dipinto, mentre a partire da Venturi (1928, IX/III, p. 55) si registrò la tendenza a inserire l'opera nel catalogo del Bellini, basandosi sul raffronto con alcuni quadri del maestro di uguale soggetto (Toledo e Rovigo, vedi nota successiva). Anche oggi non c'è unanimità critica intorno al nome dell'artefice: Pignatti (1969, p. 94) ha suggerito che il dipinto di Boston possa essere una delle prime realizzazioni belliniane del Giorgione; Anderson vi riconosce invece la bottega del Bellini, mentre Eller lo crede un originale del maestro. Nondimeno, il quadro non è citato da Tempestini nel regesto delle opere autografe di Giovanni Bellini (2000).

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 1, p. 95, tav. 1;
- Anderson, 1996, p. 323;
- Eller, 2007, cat. n. 101, p. 194.

(499) Giovanni Bellini ?, *Cristo portacroce*, olio su tavola, 48,5 x 27 cm, Rovigo, Accademia dei Concordi, inv. n. 142

La tavola è probabilmente una copia del dipinto omonimo conservato a Toledo – forse il prototipo del Bellini (Ohio, Museum of Art, inv. n. 40.41) –, e non della sua versione di Boston, descritta alla nota precedente. Tempestini (2000) ha perfino inserito il dipinto nel regesto delle opere autografe del Bellini.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, p. 94;
- Tempestini, 2000, cat. n. 95, p. 181.

(500) Vedi nota 481.

(501) Tiziano, *Maria con il Bambino e i Santi Antonio da Padova e Rocco*, olio su tavola, 92 x 133 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 288.

Il dipinto, donato verso la metà del Seicento a Filippo IV re di Spagna dal Duca di Medina de Las Torres, fu dapprima esposto nella sagrestia dell'Escorial come opera di Paris Bordone. Trasferito al Museo del Prado (1839), il quadro fu presentato come un lavoro del Pordenone, forse per via di un *lapsus calami*, deformazione del nome del Giorgione. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 183) credettero di scorgervi la mano di Francesco Vecellio, mentre fu Morelli (1880, pp. 189, 197; 1886, pp. 162, 169; 1891, pp. 281, 292) il primo ad assegnare l'opera al Barbarelli. Il *connoisseur* era talmente affascinato da questo quadro che ne ordinò perfino una copia per la propria collezione milanese. Il parere di Morelli fu immediatamente accolto da Berenson (1894, p. 108) e più tardi anche da Justi (1908, I, pp. 108, 140-141, 279.), Richter (1937, pp. 93, 228-229) e dalla maggior parte degli studiosi di Giorgione. Fu invece Schmidt (1908, p. 116) a restituire la tela al periodo giovanile del Cadorino. Fatta eccezione per Gamba (1954, p. 174) e Coletti (1955, pp. 44, 61), la critica contemporanea ha confermato l'attribuzione al giovane Tiziano.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 27-28, pp. 12, 235;
- Pignatti, 1969, cat. A 27, p. 124, tav. 154;
- AA. VV., *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (cat. Mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), Réunion des musées nationaux, Paris 1993, cat. n. 44 (a cura di A. Ballarin), pp. 348-351, fig. p. 58;
- Anderson, 1996, pp. 331-333;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 12, p. 80.

(502) Vedi nota 482.

(503) Vedi nota 501.

(504) Artista veneziano, dopo il 1520, *Madonna con il Bambino e i Santi Antonio Abate, Geronimo e Francesco*, olio su tela, 102,8 x 139,2 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 500.

Il dipinto fu ricordato da Ridolfi (1648, p. 259; 1914-1924, ed. von Hadeln, I, pp. 198-99) nella collezione van Uffel ad Anversa. Tradizionalmente attribuito a Tiziano, il quadro giunse a Schleissheim nel 1802, per essere di lì trasferito prima nella Hofgartengalerie e poi nella Alte Pinakothek di Monaco (1836). Tra il 1948 e il 1959, il quadro fu dato in custodia alla galleria del castello di Ansbach, mentre dal 1959 esso è conservato nel deposito della pinacoteca bavarese.

Otto Mündler fu il primo a mettere in dubbio l'attribuzione della tela, proponendo un'improbabile assegnazione al Romanino. Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, pp. 485-486) pensarono piuttosto trattarsi di un pittore vicino a Francesco Vecellio, un parere qui condiviso anche da Morelli (1891, p. 282) e che più tardi avrebbe trovato concordi sia Venturi (1934, IX/VII, p. 70 sgg.) sia Fiocco (1946). Nel 1880, nella sezione del testo dedicata alla pinacoteca di Monaco, Morelli (1880, p. 45) aveva invece assegnato l'opera alla bottega del Cadorino, pur ipotizzando l'intervento del maestro. Fu Bologna (1951, p. 22 sgg.) a ricondurre il dipinto a Tiziano, un parere presto confermato da Pallucchini, il quale ne ha fissato l'esecuzione al 1520. Fiocco (1955, p. 79) ha invece riproposto l'attribuzione a Francesco Vecellio, ipotizzando però una collaborazione con Tiziano. Kultzen ed Eikemeier hanno osservato come il carattere delle figure sia troppo tizianesco per poterle attribuire a Francesco Vecellio, allo stesso tempo registrando una qualità insufficiente per il Cadorino. I due storici dell'arte si sono quindi contentati di avanzare un'attribuzione alla scuola veneziana intorno al 1520. L'opera non è menzionata da Pedrocco nella sua recente pubblicazione dedicata a Tiziano (2000).

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 141, p. 53, 255;
- Kultzen, Eikemeier, 1971, I, cat. n. 500, pp. 205-208, II, tav. 23.

(505) Tiziano Vecellio, *Ritratto di un Cavaliere di Malta*, olio su tela, 80 x 64 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 942.

Proveniente dalla raccolta di Paolo del Sera, nel 1654 il ritratto fu acquistato dal cardinale Leopoldo de' Medici come opera di Tiziano. La storia critica del dipinto vede opporsi i sostenitori della paternità giorgionesca, avanzata per la prima volta da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 35) e confermata da Morelli (1880, p. 189; 1886, p. 162; 1891, p. 282), a coloro che hanno invece preferito assegnare l'opera al Cadorino. Il nome di Tiziano fu proposto da Justi (1908, p. 266) e accolto da Lionello Venturi (1913, p. 150), che pure più tardi ritornò ad attribuire il quadro al Giorgione (1954, p. 47). Anche Berenson (1932, p. 233) e Adolfo Venturi (1928, IX/III, p. 28) hanno insistito per un'attribuzione al Giorgione, mentre Longhi ha proposto Paris Bordone (1946, ed. 1978, p. 22). A partire dalla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, la critica ha unanimemente confermato Tiziano quale esecutore dell'opera.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 97-98, pp. 40, 247;
- Pignatti, 1969, cat. n. A 12, pp. 118-119, tav. 183;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 38, p. 103.

(506) Paris Bordone, *Apollo e Dafne*, olio su tavola, 64 x 130 cm, Venezia, Raccolte del Seminario Patriarcale.

La tavola, forse la parte anteriore di un cassone dipinto, proviene dalla collezione Manfredini (1829). Attribuita allo Schiavone da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, pp. 51-52), l'opera fu assegnata a Giorgione da Morelli (1880, p. 189; 1886, p. 162; 1891, p. 282), un parere che trovò largo consenso fra la critica successiva, almeno fino a Fiocco (1941, p. 32); fu invece

Pallucchini a suggerire per primo il nome di Paris Bordone (1946, p. 131), un giudizio più tardi accolto anche da Canova (1964, p. 114) e, con qualche riserva, da Pignatti.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. A 57, pp. 136, tav. 176.

(507) Giorgione, *L'educazione del giovane Marco Aurelio* (precedentemente noto con il titolo *Le tre età dell'uomo*), olio su tavola, 62 x 77 cm, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912 n. 110.

Il dipinto, un tempo di proprietà del Granduca Ferdinando, fu attribuito a Lorenzo Lotto da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 400). Morelli (1880, p. 190; 1886, pp. 162-163; 1891, p. 282) fu il primo a proporre Giorgione quale autore dell'opera, un parere che dapprima trovò concorde soltanto una parte della critica, altrimenti divisa fra Pennacchi, Torbido e Bellini. Benché già Pignatti si fosse pronunciato a favore dell'attribuzione morelliana, è stato soltanto in seguito al restauro condotto da Alfio del Serra che Lucco ha potuto riconsegnare l'opera con certezza al maestro da Castelfranco.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 28, pp. 110-111, tav. 111;
- M. Lucco, *Le cosiddette "Tre età dell'uomo" di Palazzo Pitti*, in *Le "Tre età dell'uomo" della Galleria Palatina* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, dal 6 dicembre 1989), Centro Di, Firenze 1989, pp. 11-28;
- Anderson, 1996, p. 298;
- Eller, 2007, cat. n. 13, pp. 44-46.

(508) Francesco Beccaruzzi, *Estatì di San Rocco*, già Venezia, Galleria Giovannelli, attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, tradizionalmente attribuito a Lorenzo Lotto, fu riconosciuto da Berenson (1894, p. 89; 1897, p. 87) quale opera di Francesco Beccaruzzi, un giudizio subito sottoscritto anche da Frizzoni (1896 ii, p. 195, 427). Fiocco (1921, pp. 200-201) ripropose invece l'attribuzione al Lotto, in seguito categoricamente rifiutata da Banti e Boschetto (1953, cat. n. 99, pp. 86). Più recentemente, Fossaluzza ha confermato l'assegnazione al Beccaruzzi proposta da Berenson.

Bibliografia:

- G. Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in "Arte Veneta", XXXV (1981), pp. 71-83, p. 71, nota 4 p. 81.

(509) Palma il vecchio, copia da, *Ritratto virile*, olio su tela, 62 x 44 cm, Rovigo, Pinacoteca dei Concordi, inv. n. 87/184.

Morelli si era già pronunciato a proposito di questo quadretto nel testo dedicato alla Galleria Doria Pamphili (1890, ed. 1991, p. 313), dove lo aveva detto una copia da Palma il Vecchio. Sia Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 378), sia Venturi (1928, IX/III, pp. 437, 491) pensarono invece a un lavoro autentico del Palma, mentre Bode non esitò addirittura ad attribuire l'opera a Giorgione. Come ha osservato Mariacher, il dipinto di Rovigo è probabilmente una copia variata del ritratto conservato a San Pietroburgo (inv. n. 258).

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, pp. 106-107.

(510) Tiziano (Giorgione ?), *Concerto campestre*, olio su tela, 105 x 136,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 71.

Il dipinto, proveniente dalla collezione del duca di Mantova (1627), fece più tardi il suo ingresso nelle raccolte di Carlo I d'Inghilterra, del banchiere Jabach e di Luigi XIV. L'attribuzione tradizionale al Giorgione fu messa in dubbio per la prima volta da Waagen (1839, p. 1), che al

suo posto suggerì il nome di Palma il Vecchio, mentre Crowe e Cavalcaselle assegnarono il quadro a Sebastiano del Piombo (1871, ed. 1912, III, p. 28), e Wickhoff a Domenico Campagnola (1893, p. 315). Fu invece di Morelli (1880, p. 190; 1886, p. 163; 1891, pp. 283, 292) il merito di riproporre il nome di Giorgione, un parere che ha trovato larghissimo consenso fra la critica successiva fino a oggi. L'attribuzione morelliana fu però presto messa in dubbio da Louis Hourticq (1919, pp. 9-21) sulla base di un documento del 1530, secondo il quale Tiziano avrebbe iniziato a dipingere un quadro di soggetto analogo per donarlo a Federico Gonzaga. Accanto ai filo-morelliani, si venne così delineando un secondo schieramento critico, a sostegno dell'assegnazione al Cadorino. Nel 1976, il museo parigino ha ufficialmente attribuito la tela al Tiziano, influenzando così il consenso di gran parte degli storici dell'arte successivi. Nondimeno, Hope (1993, p. 22 sgg.) e Holberton (1993, pp. 245-263.) hanno recentemente proposto un'attribuzione a Domenico Mancini, mentre Anderson ed Eller continuano a ricondurre l'opera a Giorgione.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. A 42, pp. 129-130, tav. 157;
- Anderson, 1996, pp. 308-309;
- Brown, Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 31 (a cura di J. Anderson), pp. 168-171;
- Eller, 2007, cat. n. 24, pp. 132-138.

(511) Morelli si riferisce qui alla figura ritratta in piedi sulla sinistra nell'affresco di Tiziano con *Il miracolo del neonato*, Padova, Scuola del Santo.

(512) Giorgione, copia da, *Il ritrovamento di Paride*, olio su tela, 91 x 63 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 95 (145).

La composizione dell'opera, ormai molto ridipinta e ridotta a un frammento, è nota grazie all'incisione eseguita da David Teniers per il *Theatrum Pictoricum* (1658). La tela di Budapest proviene dalla raccolta del Cardinale Pyrker a Venezia, e Morelli (1880, p. 190; 1886, p. 163; 1891, pp. 283, 292) la credette opera originale del Giorgione, pensando si trattasse di un frammento superstite del quadro ricordato da Michiel in casa di Taddeo Contarini (1525, ed. 1884, p. 167). Fatta eccezione per Gombosi (1935, LXVIII, p. 157) – che ripropose l'attribuzione a Giorgione –, Morassi (1942, p. 92), Della Pergola (1955 (ii), p. 33) e Coletti (1955, p. 53), la maggior parte della critica contemporanea ritiene il dipinto una copia del XVI secolo eseguita a partire da un lavoro originale del Giorgione. Una tela di analogo soggetto attribuita al Barbarelli si trovava infatti nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. C 3, p. 143, tav. 221;
- Anderson, 1996, pp. 323-324.

(513) Vedi nota 198.

(514) Morelli si riferisce qui al ritrovamento, da parte di Wickhoff, della stampa eseguita da T. van Kessel per il *Theatrum Pictoricum* di David Teniers (cfr. Frizzoni, commento a Michiel, ed. 1884, p. 167).

(515) Giorgione, attribuito a, *Ritratto di giovane (detto Brocardo)*, olio su tela, 72,5 x 54 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 94 (140).

Il ritratto, proveniente dalla collezione veneziana del Cardinale Pyrker, fu attribuito a Giorgione per la prima volta da Thausing (1884, p. 313). Il parere del celebre storico dell'arte viennese fu accolto da Morelli (1891, pp. 284, 292) – che pure inizialmente aveva preferito “non registrare

questo incantevole ritratto tra le opere autentiche del Giorgione” (1880, p. 191 ; 1886, p. 164) – e in seguito confermato anche dalla maggior parte della critica, che pure ha proposto di identificare l'autore del quadro di volta in volta con Pordenone (Frimmel, 1892, p. 233) Licino (Venturi, 1900, p. 138), e Cariani (Morassi, 1942, p. 102). Sulla base dell'iscrizione sul dipinto (“ANTONIVS BRO (KAR) DUS MARE”), il personaggio effigiato è stato comunemente identificato con Antonio Brocardo, il quale tuttavia sarebbe nato troppo tardi per poter essere ritratto da Giorgione a quell'età. Questa discrepanza cronologica ha indotto gran parte della critica a ritenere impossibile un'attribuzione della tela al maestro da Castelfranco, e ciò nonostante l'iscrizione sia da ritenersi apocrifia. Sulla base di alcune considerazioni stilistiche, Pignatti ha così preferito limitarsi ad assegnare il ritratto alla cerchia del Barbarelli, mentre Anderson ha riproposto l'attribuzione a Giorgione; più recentemente, Eller ha ricondotto l'opera al Cariani, confermando così quello che era già stato il parere di Morassi.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. A 7, p. 116, tav. 123;
- Anderson, 1996, p. 307;
- Eller, 2007, cat. n. 104, p. 196.

(516) Bernardino Licinio ?, *Ritratto di donna*, olio su tela, 97 x 75 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 143.

Citato per la prima volta nell'inventario del 1693 come opera di Tiziano (Inv., 1693, St. V, n. 4) e assegnato alla scuola di Raffaello nel *Fidecommissio* (Fid., 1883, p. 36), questo ritratto fu al centro di un dibattito critico alla fine dell'Ottocento in seguito all'attribuzione proposta da Morelli; nel testo dedicato alla Galleria Borghese (1890, ed. 1991), il *connoisseur* si lascia infatti coinvolgere in un dialogo immaginario con la dama effigiata nel ritratto, assegnando l'opera a Giorgione – (sul significato del dialogo per la prosa morelliana si rimanda qui al saggio introduttivo sul Romanticismo, paragrafo 2.2, pp. 97 sgg.). Accettato da Berenson (1894, p. 100; 1932, p. 233), Cook (1900, p. 33) e più tardi anche da Mayer (1932, pp. 375, 378), il giudizio morelliano è stato tendenzialmente rifiutato dalla storiografia artistica successiva. La critica è oggi incline ad assegnare il quadro a un imitatore del Giorgione, forse a Bernardino Licinio (Fiocco, 1941, p. 38). Per una lettura polemica contro l'attribuzione morelliana a Giorgione si veda R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I: La R. Galleria Borghese*, Roma 1928, p. 190.

Bibliografia:

- Della Pergola, 1955, I, cat. n. 204, pp. 114-115;
- Pignatti, 1969, cat. n. A 49, pp. 132-133, tav. 207.

(517) Dosso Dossi, *Ninfa e satiro*, olio su tavola, 57,8 x 83,2 cm, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. n. 147.

Il dipinto, proveniente dalle collezioni medicee di Firenze (cardinale Leopoldo de' Medici), fu dapprima inventariato come opera di Andrea Schiavone e poi assegnato al Giorgione, un'attribuzione qui confermata da Morelli (1891, p. 285). Fu Venturi a riconsegnare per primo la tela al Dosso (1885, p. 12) identificandola con l'opera acquistata a Modena nel 1603 dal pittore Hans van Aachen per conto dell'imperatore Rodolfo II. Peter Humfrey sostiene trattarsi del primo quadro conosciuto del maestro, probabilmente eseguito a Venezia e sotto la diretta influenza del Giorgione

Bibliografia:

- Gibbons, 1968, cat. n. 18, pp. 175-176, fig. 21;
- Ballarin, 1994-1995, I, cat. n. 345, p. 302, II, figg. 321, 324-325;
- Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 1 (a cura di P. Humfrey), pp. 84-86.

(518) Giorgione, *Ritratto di giovane uomo* (detto *Ritratto Giustiniani*), olio su tela, 58 x 46 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 12 A.

Nel 1884, il dipinto fu trasferito dalla raccolta Giustiniani di Padova alla collezione dello storico dell'arte J.P. Richter, allievo di Morelli, il quale credette di riconoscervi un lavoro del giovane Sebastiano del Piombo. L'attribuzione a Giorgione si deve invece a Morelli, che si sarebbe espresso per la prima volta sull'autenticità del quadro in occasione di una conversazione privata con Sir William Gregory, fidecommissario della National Gallery di Londra (cfr. Anderson, 1996). Il 25 novembre del 1887, Morelli informò Richter di aver chiesto a Sir Gregory la sua opinione a proposito del “meraviglioso ritratto del Giorgione” (cfr. Richter, Richter, 1961, p. 517). Con la sola eccezione di Wickhoff, che ripropose l'attribuzione a Sebastiano del Piombo (1909, p. 1), la critica successiva si è espressa all'unanimità a favore della paternità giorgionesca dell'opera; in controcorrente soltanto il recente giudizio di Eller, che preferisce assegnare il ritratto al Boltraffio.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 11, p. 100, tav. 46;
- Anderson, 1996, pp. 296-297;
- Eller, 2007, cat. n. 103, pp. 195-196.

(519) Giorgione, *Pastore con flauto*, olio su tela, 61,2 x 46,5 cm, Londra, Hampton Court, Royal collection, inv. n. 101.

Fu Morelli il primo a riproporre, seppur in via ipotetica, l'attribuzione tradizionale al Giorgione (1891, pp. 285, 292), in seguito accolta dalla quasi totalità della critica fino a oggi; hanno fatto eccezione Cook (1900, p. 47), Lionello Venturi (1913, p. 74) e Adolfo Venturi (1928, IX/III, p. 916), che credettero trattarsi di un'opera del Torbido.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 27, p. 110, tav. 110;
- Anderson, 1996, p. 300;
- Eller, 2007, cat. n. 15, pp. 108-109.

(520) Daniel Penther (Vienna, 1837-1887), storico dell'arte e conservatore dell'Accademia di Belle Arti di Vienna, fu autore del *Kritischer Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg*, Verl. d. Allgem. Kunst-Chronik, Wien 1883.

(521) Giorgione, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tavola trasportata su tela (1893), 144 x 68 cm, San Pietroburgo, Eremitage, inv. n. 37.

L'opera, tradizionalmente attribuita a Raffaello, fu esposta come tavola di Moretto da Brescia fino al 1889 (Waagen, 1854). Tuttavia, già nel corso del XVIII secolo alcuni cultori dell'arte avevano riconosciuto nella tavola di San Pietroburgo un lavoro del Giorgione, e questo sia in virtù dei suoi colori forti e vivi sia in virtù del paesaggio sullo sfondo (cfr. Mariette, 1729). A partire dalla seconda edizione tedesca del suo *Kritischer Versuch* (1891, p. 286) anche Morelli condivise quel giudizio, di lì a poco confermato da tutta la critica successiva. Benché Morelli assegnasse a Daniel Penther (1883) il merito di aver suggerito per primo il nome del Barbarelli, Jaynie Anderson (cfr. 1996, p. 292) ha giustamente osservato come una prima ipotesi attributiva fosse già stata avanzata da J.P. Richter. In una lettera indirizzata a Morelli il 29 novembre 1880, Richter scriveva: “(...) ich [glaube] – aber lachen Sie nicht – einen Giorgione entdeckt zu haben [...]. In seinem Salon [n.d.a., dello zio di Richter] hängt ein moderner französischer Stich nach einem Bild in Petersburg das Raffael oder 'Ecole de Raphael' gennant ist. Ein Weib, en face gesehen, ein Schwert haltend, der linken Arm auf eine Mauer gelehnt, den Fuss auf dem Haupt des Holofernes...Das Petersburger Bild hat den Castelfranco-Typus und ist viel feiner, so scheint es.” (Richter, Richter, 1961, p. 134). Due mesi dopo, il 23 gennaio 1881, Richter spedì una

fotografia del dipinto a Morelli, il quale alcuni giorni dopo così rispose: □Die Photographie, die ‚Judith‘, die Sie mir beilegten, machte mir sogleich den Eindruck eines echten Giorgione. So schlecht auch diese Kopie immer sein mag, den Meister erkennt man beim ersten Blicke darin: am Oval des Gesichts, an der Form und Stellung des linken Beines, an den gekniffenen Bruchfalten, und, wenn Sie wollen, selbst an der Auffassung. Das Original muss herrlich sein, und dieses Bild allein machte mir Lust, nach Petersburg zu wallfahren. Auch Freund Frizzoni gibt zu, dass es ein Giorgione sein durfte.” (ivi, p. 147).

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 4, pp. 96, tav. 12;
- Anderson, 1996, p. 292;
- Eller, 2007, cat. n. 2, pp. 46-49.

(522) Vedi nota 483.

(523) Il dipinto di Giorgione con i *Tre filosofi* è riprodotto anche in alto a sinistra del già citato quadro di David Teniers il giovane raffigurante la *Galleria di Bruxelles del duca Leopoldo Guglielmo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 739, cfr. Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 119, tav. 477).

(524) Cfr. Michiel, ed. a cura di Frizzoni, 1884, p. 218.

(525) Giorgione e Tiziano, *Cristo morto sorretto da un angelo*, olio su tela, 76 x 63 cm, Princeton, Collection Barbara Piasecka Johnson.

Il dipinto è stato di sovente ricondotto al passaggio del testo di Michiel qui citato da Morelli, e ciò benché non vi sia affatto raffigurato il sepolcro descritto dal cronista veneziano. Il quadro, probabilmente acquistato dal conte Polcenigo presso Palazzo Vendramin a Santa Fosca, presenta un'estesa ridipintura, che confermerebbe ulteriormente l'ipotesi di identificarlo con la tela ricordata da Michiel. Nei suoi *Contributi alla pittura veneta del Cinquecento* (1959-1960, p. 39), Palluchini ha attribuito l'opera a Tiziano, rifiutando qualsiasi intervento del maestro Giorgione, un'opinione recentemente ripresa anche da Eller. Pignatti (1969) e Pedrocco (2000) hanno invece ammesso la possibilità di una collaborazione fra i due artisti, secondo un parere che era già stato di Tietze (1950, p. 12). Anderson (1997), che invece ritiene l'esecuzione troppo debole per il Cadorino, ha collocato l'opera fra i lavori della sua bottega, datandola intorno al 1520.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. 25, pp. 108-109, tav. 107;
- Anderson, 1996, p. 337;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 13, p. 80;
- Eller, 2007, cat. n. 100, pp. 193-194.

(526) Pordenone, seguace del, *Cristo morto*, olio su tela, 135 x 203 cm, Treviso, Cassa di Risparmio, già Monte di Pietà.

L'attribuzione di Ridolfi (1648, I, p. 97) al giovane Giorgione, è ritenuta inaccettabile dalla quasi totalità della critica moderna e contemporanea. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 150) attribuirono l'opera al Pordenone, nella cui scuola la iscrive anche la storiografia artistica successiva. Morelli invece pensò dapprima a Domenico Caprioli (1880, p. 192; 1886, p. 165), per limitarsi poi a espungere il dipinto dal *corpus* pittorico del Barbarelli (1891, p. 287). Soltanto Richter (1937, p. 239) continuò a riproporre l'attribuzione tradizionale al Giorgione.

Bibliografia:

- Pignatti, 1969, cat. n. V 34, p. 149, tav. 242;
- Anderson, 1996, p. 341.

(527) Vedi note 198, 513.

(528) Moretto da Brescia, copia da, *Madonna di Paitone*, olio su tela, 212 x 145 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 202.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Quandt (1868), fu ritenuto una variazione originale del Moretto sia da Crowe e Cavalcaselle (1876, VI, p. 469) sia dal direttore Hübner (1872, cat. n. 254 a). La critica successiva ha invece accolto il giudizio di Morelli (1880, p. 194, 197; 1886, p. 167, 170; 1891, pp. 293, 296, 360), che per primo ha individuato nella figura della Santa una copia di quella ritratta da Moretto da Brescia sull'ancona con *L'apparizione della Madonna al sordomuto Filippo Viotti*, esposta nel santuario di Paitone (Brescia).

Bibliografia:

- AA.VV., *Alessandro Bonvicino. Il Moretto* (cat. mostra, Brescia, 1988), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, p. 98;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1237, p. 377.

(529) Vedi nota 461.

(530) Tiziano e bottega, *Venere con cagnolino, un amorino e una pernice*, olio su tela, 139,2 x 195,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1431.

La paternità tizianesca dell'opera fu per la prima volta messa in discussione verso la metà del secolo scorso, quando parte della critica, fra cui anche Pallucchini, ritenne di riconoscervi un cospicuo intervento di bottega. In considerazione delle condizioni di conservazione estremamente alterate e dello strato di vernice ossidata che ricopre la tela, anche Pedrocco propende per un'attribuzione alla bottega del maestro, mentre nel museo fiorentino il dipinto è a tutt'oggi esposto e catalogato come opera autentica di Tiziano.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 350, pp. 125-126, 293;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 188, p. 234.

(531) Tiziano, *Danae*, olio su tela, 128 x 178 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 425.

L'opera fu eseguita da Tiziano durante l'estate del 1554 per il principe Filippo.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, I, cat. n. 386-387, p. 300, tav. XLII, II, figg. 386-387;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 175, pp. 222-223.

(532) Botticelli, *La nascita di Venere*, tempera su tela, 172,5 x 278,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 878.

Per una descrizione dettagliata dell'opera e delle letture interpretative avanzate dalla critica si rimanda qui per brevità a Lightbown, 1978, II, cat. n. B46, pp. 64-65.

(533) Correggio, *Danae*, olio su tela, 161 x 193 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 125

La critica è concorde nell'assegnare la tela al Correggio. Secondo Vasari (1568, ed. Milanese, 1878-1885, IV, p. 115), il dipinto fu commissionato insieme alla *Leda* (vedi nota successiva) e a *Io* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie) da Federico Gonzaga di Mantova, che ne fece dono a Carlo V di Spagna in occasione della sua incoronazione a Bologna.

Bibliografia:

- Della Pergola, 1955, I, cat. n. 24, p. 24;
- Gould, 1976, pp. 270-271, tavv. 188-189.

(534) Correggio, *Leda*, olio su tela, 152 x 191 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 218.
Cfr. la nota precedente.

Bibliografia:

- Gould, 1976, pp. 194-196, tavv. 190-193.

(535) Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, olio su tela, 119 x 165 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1437.

La Venere di Urbino fu dipinta da Tiziano nel 1538 su commissione di Guidobaldo della Rovere, figlio di Francesco Maria ed Eleonora Gonzaga. Reff (1963) ha proposto un'interpretazione simbolica dell'immagine, ipotizzando trattarsi di un'allegoria dell'amore coniugale, forse commissionata per commemorare il matrimonio dello stesso Guidobaldo con Giulia da Varano di Camerino (1534), oppure in occasione del trentesimo anniversario di quello dei genitori. La teoria ricorrente, qui riportata anche da Morelli, secondo la quale Eleonora Gonzaga sarebbe stata ritratta nelle vesti della Venere è smentita dal fatto che nella corrispondenza privata di Guidobaldo egli si riferisca sempre al dipinto definendo la figura effigiata come "la donna nuda".

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 239-241, pp. 85-86, 271-272;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 106, p. 166.

(536) Tiziano, *Ritratto di fanciulla in pelliccia* (cosiddetto *Ritratto di Isabella d'Este*), olio su tela, 95,3 x 63,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 89.

Per l'esecuzione di questo dipinto Tiziano si è servito della stessa modella che aveva già posato anche per la *Venere di Urbino* (vedi nota precedente) e per la cosiddetta *Bella* (vedi nota XXX) di Palazzo Pitti. A proposito dell'ipotesi fantasiosa di un'identificazione con Eleonora Gonzaga si veda la nota precedente.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 506, pp. 357-59;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 227, pp. 80, 270;
- Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 123 e tavola 42;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 108, p. 169;
- Ferino-Pagden, 2007, *Mädchen im Pelz* (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 132-135.

(537) Cfr. Hübner, 1862, cat. n. 236, p. 142 (anche nelle edizioni successive).

(538) Artista tedesco, XVII secolo, *Venere dormiente*, olio su tela, 133 x 169 cm, Darmstadt, Grossherzoglich hessisches Landesmuseum, inv. n. 313 (già inv. 520).

Il dipinto giunse a Darmstadt dalla collezione del Cardinale Principe Louis de Rohan di Strasburgo. Nel catalogo di F.H. Müller, e in quello successivo di C. Seeger, la tela era attribuita a Tiziano. Il numero di inventario a cui Morelli fa qui riferimento è quello del catalogo di R. Hofmann, il quale riteneva che il quadro fosse stato realizzato verso la fine del XVI secolo da un artista olandese o tedesco, forse Hans von Aachen, su modello di una delle famose Veneri di Tiziano. Morelli attribuì subito il dipinto a qualche debole pittore tedesco del XVIII secolo (1880, p. 197; 1886, p. 169; 1891, pp. 291, 361), mentre Crowe e Cavalcaselle pensarono si trattasse di un originale del Cadorino, per quanto danneggiato dai restauri; essi ritennero infatti di riconoscere la mano del maestro sia nello sfondo sia sulla parte destra del petto della figura (1877-1878, I, pp. 242-244), suggerendo perfino un lungo elenco di opere che sarebbero state eseguite proprio su modello di questa Venere di Darmstadt. Nel suo catalogo della collezione, F. Back accostò il quadro di Darmstadt a un'incisione eseguita da P. Soutmans nello stile di Rubens. Un'immagine dell'opera è riprodotta sulla "Revue alsacienne illustrée" del 1913.

L'attuale collocazione del quadro rimane da verificare, dal momento che non è qui stato possibile recuperare alcuna bibliografia recente sull'opera.

Bibliografia:

- F.H. Müller, *Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Grossherzoglichen Musäum zu Darmstadt*, Darmstadt 1820, cat. n. 503;
- C. Seeger, *Das Grossherzogliche Museum zu Darmstadt. Die Gemäldegalerie*, Darmstadt 1843, cat. n. 558;
- R. Hofmann, *Die Gemäldesammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt*, Darmstadt 1872, 2. ed 1875, 3. ed. 1885, cat. n. 520;
- "Revue alsacienne illustrée", XV, n. 2/3 (1913), pp. 111-112, fig. p. 112;
- F. Back, *Grossherzoglich hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Verzeichnis der Gemälde*, Darmstadt 1914, cat. n. 313, pp. 166-167.

(539) Vedi nota 518.

(540) Vedi note 501, 503.

(541) Vedi nota 510.

(542) Sebastiano del Piombo, *Sacra famiglia con Santa Caterina e un donatore*, olio su tavola trasportato su tela, 95 x 136 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 70.

Il dipinto, proveniente dalla collezione mantovana di Isabella d'Este e passato nelle raccolte di Carlo I, di Luigi XIV e del banchiere Jabach (1662), fu a lungo ritenuto opera del Giorgione. Sebbene Morelli (1891, p. 292) avesse già messo in dubbio l'attribuzione al maestro da Castelfranco, assegnando la tavola alla sua scuola, fu Herbert Cook (1900, pp. 105-106) il primo a riconoscerne un lavoro di collaborazione fra il Barbarelli e Sebastiano del Piombo; Berenson invece pensò dapprima al Cariani (1911, I, p. 140), e più tardi a Domenico Mancini (1936, p. 288), mentre Justi ripropose il nome di Giorgione (1912, p. 253 sgg.). Si deve infine a Hourticq (1923, pp. 341-352) il merito di aver per primo sostenuto l'attribuzione certa a Sebastiano del Piombo, un parere confermato dalla critica contemporanea.

Bibliografia:

- L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Holbein-Verlag, Basel 1942, cat. n. 75, p. 148;
- M. Lucco, presentazione di C. Volpe, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Rizzoli, Milano 1980, cat. n. 15, p. 95, tavv. XII-XIII;
- Strinati, Wolfgang Lindemann, 2008, cat. n. 11 (a cura di R. Contini), pp. 118-119.

(543) Vedi nota 519.

(544) Vedi note 198, 513, 527.

(545) Vedi nota 521.

(546) Vedi note 512 e 515.

(547) Vedi note 483, 522.

(548) Romanino ?, *Martirio di un Santo*, pennello marrone, quadrettato, 15,2 x 17,4 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 742.

A partire dal giudizio qui espresso da Morelli (1891, p. 292), la critica ha alternativamente incluso o espunto il disegno dal catalogo del Giorgione. Fra i sostenitori dell'attribuzione al Barbarelli si annoverano Berenson (1895), Strong (1902, cat. n. 6) e Justi (1936, p. 303); in tempi più recenti, Popham e Gere (cfr. Jaffé, p. 202) hanno proposto di assegnare il foglio al

Romanino. Anche Wethey, secondo il quale l'attribuzione al Barbarelli sarebbe impossibile, suggerisce in via ipotetica il nome del Romanino. Nondimeno, il disegno non è stato preso in esame da Alessandro Nova nel suo studio dedicato all'opera grafica del Romanino (*The drawings of Girolamo Romanino*, I-II, in "The Burlington Magazine", 137 (1995), pp. 159-168, 300-306).

Bibliografia:

- H.E. Wethey, *Titian and His Drawings with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton University Press, Princeton 1987, cat. n. A-40, p. 200;
- Jaffé, 1994, III, cat. n. 926, p. 202.

(549) Giorgione, *Paesaggio con due uomini seduti nei pressi di un bosco*, penna e inchiostro bruno, 13,4 x 25,8 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. 4648 (recto).

Come Morelli (1891, p. 292), anche Hadeln (1925 ii, pp. 23, 30, tav. 7) e i Tietze (1944, I, cat. n. 579, p. 136) attribuirono questo disegno a Giorgione. A partire dal giudizio di Kristeller (1907, p. 13) si diffuse invece l'attribuzione a Giulio Campagnola, recetemente sostenuta anche da Rearick (2001, p. 49) e accolta dalla direzione del museo parigino. Tuttavia Oberhuber, che in un primo momento si era dimostrato concorde con questo giudizio (1976, p. 43), in occasione della mostra *Le siècle de Titian* (Parigi, Gran Palais, 1993) ha riconsegnato con certezza il foglio al Barbarelli.

Bibliografia:

- K. Oberhuber, *Le message de Giorgione et du jeune Titien dessinateurs e Giorgione, Titien jeune, leur influence. Dessins et graveures*, in *Le siècle de Titien*, 1993, pp. 431-486, cat. n. 93, pp. 434-435, 454-55, fig. p. 106;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=6962>

(550) Giorgione, *Paesaggio con uomini che conducono un asino*, penna e inchiostro bruno, 17,1 x 26 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. R.F. 481 (recto).

Il disegno, attribuito al Barbarelli da Morelli (1891, p. 292) e Gronau (1894, pp. 323-324), fu assegnato a Giulio Campagnola da Kristeller (1907, pp. 13-14), un'attribuzione accolta pressoché unanimemente dalla critica successiva e anche dalla direzione del museo parigino – sebbene von Hadeln (ii, 1925, pp. 23, 31, tav. 5) non abbia mancato di sottolineare il carattere affatto giorgionesco del foglio. Come nel caso del disegno descritto alla nota precedente, l'assegnazione a Giulio Campagnola è stata recentemente confermata da Rearick (2001, p. 36), mentre Oberhuber, che pure inizialmente la aveva sottoscritta (1976, cat. n. 3, pp. 52-53), in occasione della mostra al Grand Palais di Parigi (1993) ha modificato il proprio giudizio, restituendo l'opera con convinzione al periodo giovanile di Giorgione.

Bibliografia:

- Oberhuber, 1993, cat. n. 86, pp. 440-441, 451, fig. p. 101;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=112048>

(551) Fra Bartolommeo, *Fattoria e inserto con capitello*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 11,8 x 22,1 cm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 17.577.

Tradizionalmente attribuito a Raffaello (cfr. Waagen, 1866-1867, II, 1867, cat. n. 248, p. 151), il foglio proviene dalla collezione Mariette, e fece forse parte del cosiddetto *Libro dei disegni* di Vasari. Franz Wickhoff fu il primo a suggerire il nome di Fra Bartolommeo, un giudizio generalmente accolto dalla critica successiva. L'opinione morelliana che potesse trattarsi di un lavoro di Domenico Campagnola non è registrata in nessuno dei cataloghi qui consultati.

Bibliografia:

- C. Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance* (cat. mostra, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 16 dicembre 1990-17 febbraio 1991), Rotterdam 1990, cat. n. 109, pp. 386-387;
- V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Zur Geschichte der Zeichnung in Italien*, Hirmer Verlag, München 1991, cat. n. 43, p. 45;
- V. Birke, J. Kerész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis. Band IV, Inv. 14326-42255*, Boehlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1997, cat. n. 17577, pp. 2159-2160.

(552) Domenico Campagnola, *Giovane nudo seduto visto di spalle*, penna, tracce di una lieve coloritura giallognola e rosa, carta bianca filigranata, 23,8 x 18,3 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 692 E (recto).

Il disegno, originariamente attribuito al Barbarelli, fa parte di una serie di fogli fiorentini che la storiografia artistica ha alternativamente ritenuto opera di Giorgione, Sebastiano del Piombo e Domenico Campagnola (vedi anche le note successive). Mentre fu Gronau il primo a proporre l'attribuzione a Sebastiano del Piombo (1908, p. 508), il merito di aver ricondotto questo e gli altri disegni al Campagnola viene in genere tributato a Rearick (1976, cat. n. 56), e ciò nonostante Morelli si fosse già espresso in favore del Campagnola fin da questa edizione del suo testo (1891, p. 293).

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 692 E, pp. 302-303;
- Wethey, 1987, cat. n. A-14a, p. 185, fig. 188.

(553) Domenico Campagnola, *Giovane uomo a mezzo busto e bambino nudo sdraiato*, penna, carta bianca filigranata, controfondato, 21,5 x 16,3 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 693 E.

Per le vicende attributive legate a questo foglio si veda la nota precedente. Nel catalogo della mostra compilato da Rearick (1976) il disegno corrispondeva al cat. n. 60.

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 693 E, p. 303;
- Wethey, 1987, cat. n. A-14c, p. 186, fig. 212.

(554) Domenico Campagnola, *Giovane uomo nudo di tre quarti*, penna, carta bianca filigranata, 20,2 x 13 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 696 E (recto).

Per le vicende attributive legate a questo foglio si veda la nota 552. Nel catalogo della mostra compilato da Rearick (1976) il disegno corrispondeva al cat. n. 65.

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 696 E, p. 304;
- Wethey, 1987, cat. n. A-14b, pp. 185, fig. 189.

(555) Domenico Campagnola ?, *Il suicidio di Lucrezia*, penna, acquerellature marroni, carta bianca filigranata, controfondato, 17,1 x 13,8 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 697 E.

Per le vicende attributive legate a questo foglio si veda la nota 552. Nel catalogo della mostra compilato da Rearick (1976) il disegno corrispondeva al cat. n. 64. Più recentemente, Oberhuber ha preferito definire l'opera il lavoro di un anonimo veneziano del XVI secolo, ipotizzando la mano di un allievo del Giorgione, probabilmente un coetaneo di Tiziano.

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 697 E, p. 305;
- Wethey, 1987, cat. n. A-11, pp. 183-184, fig. 192;

- Oberhuber, 1993, cat. n. 115, p. 466, fig. p. 119.

(556) Domenico Campagnola, *Tre teste*, penna, carta bianca filigranata, controfondato, 9 x 20,5 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 682 E.

Il disegno, tradizionalmente assegnato a Giorgione, fu per la prima volta attribuito al Campagnola da Ferri (cfr. Petrioli Tofani, 1986), un parere che trovò concorde anche Morelli (1891, p. 293). Gronau propose il nome di Sebastiano del Piombo (1908, p. 508), mentre più recentemente Rearick ha confermato l'attribuzione al Campagnola (1976, n. 63). Secondo Saccomani (Saccomani, 1979, pp. 44, 48), il foglio si inserirebbe nella serie di studi preparatori eseguiti per l'affresco sul soffitto dell'Oratorio di Santa Maria del Parto a Padova (vedi anche nota successiva); la stessa opinione è sostenuta anche da Wethey, che si esprime per un'attribuzione certa al Campagnola. Oberhuber ha ribadito quanto già detto a proposito della *Lucrezia* (cfr. nota precedente) e, pur ipotizzando di riconoscere la mano di Sebastiano del Piombo o dello scultore Antonio Lombardo, ha preferito limitarsi a un'attribuzione generica ("anonimo veneziano, XVI secolo").

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 682 E, p. 298;
- Wethey, 1987, cat. n. A-11, pp. 183-184, fig. 192;
- Oberhuber, 1993, cat. n. 116, pp. 466-467, fig. p. 119.

(557) Domenico Campagnola, *Busto di una giovane donna con cuffia a balza e testa di uomo con barba*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 11 x 18,6 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 745.

Fu Morelli (1891, p. 293) il primo ad attribuire questo disegno a Domenico Campagnola, un parere accolto anche da von Hadeln (1911, p. 450) e dal resto della critica successiva. Il foglio, insieme a quello con le *Tre teste* conservato agli Uffizi (vedi nota precedente) e ai due studi di Washington (*Uomo barbuto* e *Uomo barbuto con cappuccio*, National Gallery of Art, inv. n. 25.671 e 25.672) fa parte di una serie di studi preparatori eseguiti dal Campagnola per gli affreschi dell'Oratorio di Santa Maria del Prato a Padova.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. A-8 e A-9, pp. 182-183, figg. 190-191, 193-194;
- Jaffé, 1994, III, cat. n. 771, p. 65.

(558) Domenico Campagnola, *Anziano e giovane sdraiati nei pressi di una loggia*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 18,9 x 14,2 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 256.

Il disegno, tradizionalmente catalogato come originale del Giorgione nella collezione del Devonshire, fu riconosciuto per primo da Morelli (1891, p. 293) quale opera autentica del Campagnola; i Tietze (1944, I, cat. n. 433, p. 125), e come loro la maggior parte della critica successiva, hanno confermato il giudizio morelliano, datando il foglio al primo periodo dell'artista.

Bibliografia:

- Jaffé, 1994, III, cat. n. 764, p. 60.

(559) Domenico Campagnola, *Due putti e un cagnolino*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 8,2 x 15,3 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 249.

Come nel caso dei due fogli precedenti, anche questo disegno deve a Morelli (1891, p. 293) la sua attribuzione al Campagnola.

Bibliografia:

- Jaffé, 1994, III, cat. n. 765, p. 61.

(560) Vedi nota 528.

(561) Cfr. Hübner, 1872, cat. n. 254 a, p. 127.

(562) Cfr. A. Ferrer del Rio, *Léonard da Vinci et son école*, Ambroise Bray, Paris 1855, p. 312.

(563) Moretto, attribuito a, *Madonna con il Bambino*, olio su tela, 96 x 79 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 578.

La tela, venduta alla pinacoteca torinese dal pittore Boucheron (1842), è stata oggetto di un vivace dibattito critico: mentre Morelli la definì una “misera copia di un quadro di Madonna del maestro” (1891, p. 295) e Berenson sollevò alcuni dubbi circa la sua autenticità (1932, p. 375), Fleres (1898, p. 271) e Gombosi (1943, p. 113) la dichiararono originale, ritenendo che potesse essere il frammento di una composizione più grande. Nel museo Sabauda la tela è tutt'oggi catalogata come opera del Moretto.

Bibliografia:

- Gabrielli, 1971, cat. n. 578, p. 178, tav. 57, fig. 118.

(564) Tiziano, *Il Cristo della moneta*, olio su tavola, 75 x 56 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 169.

Firmato a sinistra sul colletto: “TICIANVS.F.”

Il dipinto è probabilmente identificabile con quello descritto da Vasari, secondo il quale il Cadorino avrebbe eseguito la tavola per “la porta di una armaria” dello studio di Alfonso I d'Este a Ferrara. Nel 1598, il quadro giunse a Modena per tramite di Cesare d'Este, e nel 1746 fu acquistato da Augusto III di Sassonia insieme alle altre cento opere della collezione ducale.

Mentre la paternità tizianesca della tavola è stata sostenuta dall'unanimità della critica, è la questione della sua cronologia ad aver diviso gli studiosi, inizialmente orientati verso una datazione anticipata al 1508 (Crowe-Cavalcaselle, Morelli). Hetzer (1920) dimostrò invece trattarsi di una delle prime opere eseguite da Tiziano per Alfonso d'Este, databile al 1516, ovvero in occasione del soggiorno ferrarese del Cadorino.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 123, pp. 38-39, 252;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 50, p. 113;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1930, pp. 541.

(565) Tiziano, *Assunta*, olio su tavola, 690 × 360 cm, Venezia, chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari.

La commissione dell'*Assunta* risale al 1516. Due anni più tardi l'esecuzione della tavola era già stata completata.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 125-129, pp. 47, 253;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 53, p. 116.

(566) Giorgione ?, *Cristo portacroce con il manigoldo*, olio su tela, 70 x 100 cm, Venezia, già chiesa di San Rocco, oggi nell'*Albergo* della confraternita di San Rocco.

La storiografia artistica si è divisa su due fronti riguardo l'attribuzione di questa tela. Già Vasari aveva consegnato il dipinto prima a Giorgione (1550, p. 577), e poi a Tiziano (1568, IV, p. 91; VII, p. 437), lasciandone tuttavia indicazione anche nella biografia del Barbarelli. Se dunque una parte della critica ha seguito il parere di Morelli (1880, p. 200; 1886, p. 173; 1891, p. 297)

assegnando il dipinto a Tiziano, da Wickhoff (1895, p. 34) in poi furono molti i sostenitori della paternità giorgionesca, almeno fino a Pignatti (1969). Fiocco (1948, 2. ed, p. 38) ha invece ipotizzato una collaborazione tra i due artisti, un'opinione con la quale concorda anche Pallucchini. In tempi più recenti, forte dei risultati dell'analisi condotta sui pigmenti da Lazzarini (1978), Jaynie Anderson ha riproposto l'attribuzione al Barbarelli, mentre Pedrocco non ha neppure incluso la tela nel suo volume dedicato al Cadorino (2000).

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 67-68, pp. 24, 241;
- Pignatti, 1969, cat. n. 30, pp. 111-112, tav. 116;
- Anderson, 1996, p. 303.

(567) Tiziano, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Battista, Paolo, Girolamo e Maria Maddalena*, olio su tavola, 138 x 191 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 168.

Nel 1747, la tavola giunse a Dresda come opera di Tiziano grazie alla mediazione degli agenti di Augusto III, Zanetti e Guarienti. Proveniente da Casa Grimani di Servi a Venezia, il dipinto fu sorprendentemente giudicato da Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, pp. 477-478) un'opera giovanile di Andrea Schiavone. Fu Morelli (1880, p. 201; 1886, p. 173; 1891, pp. 297-298) il primo a restituire a Tiziano la paternità di questa splendida Sacra Conversazione, un giudizio subito sottoscritto anche da Gronau (1900, p. 17 sgg.) e dal resto della critica successiva. La prossimità stilistica di questa tavola con l'*Assunta* di Santa Maria dei Frari a Venezia è stata recentemente osservata anche da Pedrocco, che perciò la data tra il 1516 e il 1519.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 105-106, pp. 37, 249;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 52, p. 115;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1929, p. 541.

(568) Nella prima edizione tedesca del suo libro (1880, p. 202), Morelli aveva inserito in questo passaggio anche un disegno esplicativo, allo scopo di illustrare questa caratteristica del pollice rigonfio tizianesco. La tavola fu tuttavia eliminata già a partire dalla traduzione italiana del 1886.

(569) Vedi nota 565.

(570) Vedi nota 564.

(571) Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, olio su tela, 118 x 279 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 147.

L'attribuzione dell'opera a Tiziano non ha mai sollevato alcun dubbio critico. Più complessa si presenta invece la lettura simbolica del dipinto, per la quale si rimanda qui necessariamente alla seguente bibliografia:

- Della Pergola, 1955, I, cat. n. 233, pp.129-130;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 99-101, pp. 34-36, 247-248;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 41, p. 105.

(572)

(a) Tiziano (e bottega?), *Madonna con il Bambino e i Santi Stefano, Gerolamo e Maurizio*, olio su tela, 113 x 139 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 742.

Il dipinto è stato oggetto di una travagliata storia critica, che lo ha visto di volta in volta assegnato e tolto al Cadorino sulla base del confronto con la tela coeva conservata al Kunshistorisches Museum di Vienna (vedi nota n. 591). Furono Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, I, p. 87) a sollevare per primi il problema di uno studio comparativo delle due opere, da

parte loro conferendo precedenza al dipinto di Vienna. Tietze (1936, II pp. 305, 315-316) e Heinemann (1928, p. 40) ritennero invece che entrambi i quadri fossero soltanto copie da un originale perduto di Tiziano, tanto che Pallucchini non le menziona più nel suo catalogo del 1969. Più recentemente, Pedrocco ha avanzato l'ipotesi che il dipinto di Vienna sia una derivazione della tela parigina, riproponendo quindi quello che era già stato anche il parere di Morelli, mentre Wethey (1969, I, cat. n. 162, pp. 113-114) considera originali entrambi i quadri. Romani dice di riconoscervi una collaborazione della bottega del Cadorino, e in effetti recenti analisi radiografiche condotte sui due dipinti hanno rivelato in entrambi i casi numerosi pentimenti e interventi di modifica sulla composizione, un fatto che, se da un lato confermerebbe l'autenticità di entrambe i dipinti, dall'altro lascia supporre un intervento piuttosto importante dei collaboratori (cfr. W. Deiters, 2007).

Bibliografia:

- De Trazia, 1882, cat. n. 439, p. 250;
- *Le siècle de Titien*, 1993, cat. n. 50 (a cura di V. Romani), pp. 366-367, fig. p. 66;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 56, p. 120;
- J. Habert, *Tizians 'Madonna mit dem Kind und den hll. Stephanus, Hieronymus und Mauritius*, in Ferino-Pagden, 2007, pp. 148-149;
- W. Deiters, *Tizians 'Sacre Conversazioni' im Kunsthistorischen Museum, im Chiswick House und im Musée du Louvre*, in Ferino-Pagden, a cura di, *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (cat. Mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007-6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 febbraio-21 aprile 2008), Vienna 2007, pp. 141-147.

(b) Tiziano, attribuito a, *Madonna con il Bambino, Santa Agnese e Giovannino*, olio su tela, 128 x 161 cm, Digione, Musée des Beaux-Arts (in deposito dal Louvre), inv. n. 3744.

Il dipinto proviene probabilmente dalle collezioni del Marchese Bevilacqua di Ferrara e da quella di Thomas Howard, conte d'Arundel. Passato dalla raccolta Jabach in quella di Luigi XIV, ed entrato di lì al Louvre, dal 1946 il quadro si trova in deposito permanente a Digione. L'attribuzione della tela a Tiziano ha diviso la critica, che – se si esclude il giudizio ancora entusiasta di Wethey – tende oggi a mettere in dubbio la paternità tizianesca della tela.

Bibliografia:

- De Trazia, 1882, cat. n. 441, p. 251;
- Wethey, 1969, cat. n. 56, p. 103, tav. 42;
- Guillaume, 1980, cat. 140, pp. 83-85.

(c) Tiziano, *La deposizione di Cristo al sepolcro*, olio su tela, 148 x 215 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 749.

Il dipinto provenie dalla collezione mantovana dei Gonzaga. Prima di entrare al Louvre, la tela fece parte della raccolta di Carlo I d'Inghilterra, quindi di quella del banchiere Jabach e infine di Luigi XIV (dal 1662). La critica è sempre stata concorde nell'attribuire la tela al Cadorino, mentre più delicata appare la questione della sua datazione, che oscilla tra i due termini *ante quem* e *post quem*: il 1523, anno a cui risale verosimilmente la commissione da parte di Isabella Gonzaga, e il 1507, anno in cui Raffaello eseguì la *Deposizione* oggi esposta in Galleria Borghese a Roma (inv. n. 369), ritenuta il modello di riferimento per quest'opera del Cadorino. Pedrocco ha recentemente fissato una datazione al 1520-1522 sulla base di un'affinità stilistica con la *Pala Gozzi* di Ancona e il *Polittico Averoldi* di Brescia.

Bibliografia:

- De Trazia, 1882, cat. n. 446, p. 252;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 173-174, pp. 259;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 66, p. 132.

(d) Tiziano, *Antiope sorpresa da Giove* (detta *Venere del Pardo*), olio su tela, 196 x 386 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 752.

Il dipinto, da principio nella collezione di Filippo II a Madrid, entrò prima nella raccolta di Carlo I d'Inghilterra, poi in quella londinese di John Hutchinson e infine in quella di Luigi XIV. La cronologia di questa tela – identificata con “la nuda con il paese e il satiro” menzionata da Tiziano nel memorandum di pagamento inviato al segretario di Filippo II nel 1574 – è al centro di un complesso dibattito critico, con proposte che oscillano addirittura fra il 1530 e il 1560.

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 449, p. 253;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 259-261, pp. 86-87, 276-277;
- Pedrocchi, 2000, cat. n. 174, p. 221.

(e) Tiziano, *Allegoria* (detta *Allegoria del conte Alfonso d'Avalos*), olio su tela, 121 x 107 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 754.

Il dipinto, forse proveniente dalla Spagna, fu nella raccolta di Carlo I d'Inghilterra, da dove passò prima nella collezione londinese di Hutchinson, poi in quella del banchiere Jabach e infine in quella di Luigi XIV (1662).

Non ci sono dubbi circa l'attribuzione dell'opera, datata all'inizio del quarto decennio del XVI secolo.

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 451, p. 253-254;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 203-204, pp. 76-77, 265;
- Pedrocchi, 2000, cat. n. 89, p. 150.

(573) Tiziano, scuola di, *Sacra famiglia con i donatori*, olio su tela, 118 x 161 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 175.

Proveniente dalla collezione ducale di Modena, nel 1746 il dipinto giunse a Dresda, dove mantenne dapprima la propria attribuzione tradizionale a Tiziano. Crowe e Cavalcaselle per primi misero in dubbio l'assegnazione della tela, che essi preferirono attribuire a Orazio o Marco Vecellio (1877-1878 I, p. 158, II, p. 480). Morelli (1880, p. 202; 1886, p. 174; 1891, p. 299) era invece certo di riconoscervi la mano del Cadorino, sebbene egli stesso ammise che l'opera aveva subito pesanti interventi di restauro. È stato soltanto a partire dal giudizio espresso da Berenson (1897, p. 135) che la critica storico-artistica si è orientata verso l'ipotesi di una collaborazione fra il Cadorino e la sua bottega, un parere oggi generalmente confermato.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1935, p. 542.

(574) Tiziano, attribuito a, *Venere incoronata da Amore e con un suonatore di liuto ai suoi piedi*, olio su tela, 142 x 208 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 177

Il dipinto fu acquistato per la collezione di Augusto III presso Leplat, nel 1731. Inventariato subito come opera di Tiziano, a Dresda il quadro mantenne l'attribuzione al Cadorino anche nel catalogo redatto da Riedel e Wenzel (1765, G.I. 118), come pure in quelli curati da Hübner (1856, cat. n. 202; 1862-1872, cat. n. 225). Morelli (1880, pp. 197, 202; 1886, pp. 170-1774; 1891, p. 292) condivideva il parere che era già stato di Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, p. 107), secondo i quali il dipinto non sarebbe stato altro che una copia dell'originale conservato al Prado (vedi nota 575), una posizione con la quale anche Woermann (1887-1908, cat. n. 177) si disse concorde. Il quadro, che nel 1939 era esposto nella Cancelleria del Reich di Berlino, andò disperso nel corso della seconda guerra mondiale (cfr. Ebert 1963, p. 151).

Bibliografia:

- Marx 2005, II, cat. n. KV408, p. 774

(575) Due sono le variazioni sul tema che si conservano al Museo del Prado: Tiziano, *Venere con Cupido e organista*, olio su tela, 148 x 217 cm, inv. n. 421, e Tiziano, *Venere con organista e cagnolino*, olio su tela, 136 x 220 cm, inv. n. 420.

Si tratta di un soggetto ripreso molte volte dal Cadorino, benché sempre variato nei particolari.

Bibliografia:

- Pallucchini, Tiziano, 1969, cat. n. 338-339, p. 290; cat. n. 348-349, p. 293, pp. 124-126;
- Pedrocchi, 2000, cat. n. 173, p. 220; cat. n. 189 p. 235.

(576) Padovanino ?, *Ritratto di giovane donna con un vaso*, olio su tela, 99,5 x 87 cm, Dresda, Gemäldegalerie, inv. n. 173.

Acquistato a Dresda nel 1731 per tramite di Leplat, il dipinto mantenne l'attribuzione tradizionale a Tiziano fino in tempi recentissimi, ovvero fino a quando Georg J.M. Weber, curatore della collezione degli *Alte Meister* italiani nella Gemäldegalerie di Dresda, non lo assegnò al Padovanino. Altre versioni dell'opera si conservano a Washington (National Gallery of Art), Londra (collezione del Duca di Wellington) e New York (collezione Piero Corsini). Nondimeno, il dipinto non è registrato da Ugo Ruggieri nel suo *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 16 (1988), pp. 101-165, tavv. pp. 273-362.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 2012, p. 560.

(577) Tintoretto, *Ritratto di dama in lutto*, olio su tela, 104 x 87 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 265 a.

Il dipinto giunse a Dresda nel 1746, insieme alle altre cento opere della collezione ducale di Modena. Tradizionalmente attribuito a Tiziano, il quadro fu giudicato semplice lavoro di scuola da Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, p. 479). Morelli (1880, p. 203; 1886, p. 175; 1891, p. 203) era invece certo trattarsi di un originale del Cadorino, un parere che la direzione del museo sassone condivise almeno fino al 1899, quando Woermann (cfr. 1905, cat. n. 265 a), facendo proprio il giudizio di Berenson (1894, p. 118) e Loser (1897, p. 331), sostituì al nome di Tiziano quello del Tintoretto. La critica successiva si è dichiarata concorde nell'assegnare il quadro al Tintoretto.

Bibliografia:

- P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. Volume primo, I ritratti*, Alfieri, Venezia 1974, pp. 103-104, figg. 50, 56, tav. IV;
- R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Electa, Milano 1982, I, p. 56;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1921, p. 539.

(578) Tiziano, *Ritratto di uomo con palma (Antonio Palma)*, olio su tela, 138 x 116 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 172.

Inscritto in basso a sinistra: "MDLXI/ANNO SVI[...]AP[...]ANATVS / AETATIS SVAE XLVI/TITIANVS PICTOR ET/AEQVES CAESARIS."

La paternità tizianesca del dipinto, proveniente da casa Marcello a Venezia, non è mai stata messa in dubbio dalla critica, sebbene Pedrocchi abbia recentemente fatto notare che l'iscrizione è apocrifa.

Giunta a Dresda, la tela fu identificata con il ritratto di Pietro Aretino sulla scorta di un'altra iscrizione apocrifa, rimossa durante un successivo restauro. Stabilendo un legame simbolico fra la palma e la scatola di colori raffigurata sul davanzale, Cook (1904-1905) propose di

riconoscere nell'effigiato il pittore Antonio Palma, un'ipotesi che, pur non confermata da alcun documento, è stata generalmente accolta dalla critica.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 457, pp. 172, 311;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 226, p. 266;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1933, p. 541.

(579) Tiziano, *Ritratto di fanciulla con ventaglio*, olio su tela, 102 x 86 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 170.

Il dipinto giunse a Dresda nel 1746 insieme alle altre opere provenienti dalla collezione ducale di Modena. Se l'attribuzione a Tiziano non è mai stata messa in discussione dalla critica, qualche dubbio è stato invece sollevato intorno all'identità della fanciulla ritratta. Scannelli (1657, pp. 222-223) credette di riconoscervi l'innamorata di Tiziano, mentre furono Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, p. 208) i primi a suggerire il nome di Lavinia, la figlia del pittore, un parere che trovò concordi anche Morelli (1880, p. 203; 1886, p. 175; 1891, pp. 299-23, 302, 303) e Gronau (1904). Hans Posse (1929) e von Hadeln (1931) non accolsero invece l'ipotesi di Crowe e Cavalcaselle, mentre di recente Falomir ha dichiarato di non poter affatto escludere trattarsi proprio della figlia di Tiziano. Cfr. anche la nota 582.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 399, pp. 137, 303;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 191, p. 236;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1931, p. 541;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 1.9 (a cura di M. Falomir), pp. 187-189.

(580) Rubens, *Ragazza con ventaglio*, copia da Tiziano, olio su tela, 86 x 73 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 531

È questa una copia eseguita da Rubens a partire da una versione leggermente diversa del ritratto originale di Tiziano oggi conservato a Dresda (vedi nota precedente).

Bibliografia:

- M. Jaffé, *Rubens, catalogo completo*, Rizzoli, Milano 1989, cat. n. 194, p. 184;
- J.M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1989, cat. n. 69, p. 109;
- Ferino-Pagden, 2007, pp. 187-189.

(581) Tiziano, *Ecce homo*, olio su tela, 242 x 361 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 73.

Inscritto su un cartiglio in basso a sinistra: "TITIANVS EQVES CES F. 1543"

Il dipinto, unanimemente riconosciuto dalla critica quale opera autografa del Cadorino, fu realizzato dal maestro nel 1543 per il commerciante fiammingo Giovanni van Haanen (a Venezia detto Giovanni d'Anna).

Il recente studio condotto da Polignano (1992, pp. 7-54) ha confermato quanto già Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 172) aveva osservato, ovvero che fra le figure effigiate sulla tela appaiono alcuni ritratti di famosi personaggi contemporanei del Cadorino. In particolare, accanto ai ritratti dell'Aretino (Pilato), di Bernardino Ochino (frate cappuccino), di Solimano il Magnifico (cavaliere turco) e di Alfonso d'Avalos (cavaliere in armatura), è stata identificata Lavinia (fanciulla vestita di bianco), la figlia di Tiziano – un'ipotesi che anche Morelli aveva già avanzato fin dal 1880 (1880, p. 203; 1886, p. 175; 1891, pp. 300, 303, 304).

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 494, pp. 345-46;
- Pallucchini, *Tiziano*, 1969, cat. n. 268-271, pp. 95, 97, 278.

- Pedrocco, 2000, cat. n. 119, p. 176;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 3.1 (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 286-289.

(582) Tiziano, *Ritratto di donna con ventaglio di piume* (detta *Lavinia come matrona*), olio su tela, 103 x 86,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 171.

Inscritto (apocrifo?): "LAVINIA TIT.V.F. AB. EO. P."

Sebbene manchino prove inequivocabili che consentano di confermare l'identificazione della donna ritratta in questo e nel dipinto al gall. n. 170 (vedi nota 579) con Lavinia, la figlia di Tiziano, la tradizione critica continua ancora oggi a tramandare il legame fra le due tele – giunte insieme a Dresda nel 1746 dalla Galleria estense di Modena, e pressoché identiche nelle dimensioni. Goffen (1997, pp. 102-106) ha recentemente proposto di fissare al 1555 l'esecuzione del primo quadro, che sarebbe dunque stato dipinto in occasione del matrimonio tra Lavinia e Cornelio Sarcinelli di Serravalle; tuttavia, dal momento che Lavinia morì nel 1561 dando alla luce il suo terzo figlio, la tela al gall. n. 171 dovrebbe ritrarre la donna soltanto cinque anni più tardi, nel 1560. Morelli, forse ignaro della vicenda biografica di Lavinia, datava il dipinto al 1570, mentre secondo Gronau (1904), Tietze (1950), Pallucchini e Pedrocco i caratteri stilistici dell'opera ne collocherebbero l'esecuzione al 1565. Quest'ultima datazione escluderebbe tuttavia un'identificazione con Lavinia, dal momento che l'immagine non presenta affatto i caratteri tipici del ritratto postumo. Per un approfondimento sulla questione dei ritratti ai gall. n. 170 e 171 si veda anche Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 1.9 (a cura di M. Falomir), pp. 187-189; cat. n. 1.11 (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 193-196).

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 485, pp. 187, 317-318.
- Bentini, 1998, cat. n. 101 (a cura di S. Mason), pp. 326-327;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 242, p. 280;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1932, p. 541.

(583) Vedi nota 581.

(584) Vedi note 579, 582.

(585) Tiziano, *Fanciulla con vassoio di frutta*, olio su tela, 102 x 82 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 166.

Il dipinto, acquistato dal museo berlinese nel 1832 dall'abate Celotti a Firenze, fu tradizionalmente identificato con il ritratto della figlia di Tiziano, un'ipotesi qui sostenuta anche da Morelli (1880, p. 206; 1886, p. 179; 1891 303), che metteva la tela in rapporto a quelle di Dresda e Vienna di cui si è discusso alle note 579, 581 e 582. L'identificazione con Lavinia è stata però respinta da von Hadeln (1931), mentre sia Tietze (1936 ii, pp. 317-18, fig. 227) sia Panofsky (1969) vi hanno riconosciuto la figura allegorica di Pomona, dea romana della fecondità.

Bibliografia:

- Pallucchini, 1969, cat. n. 407, pp. 137-138, 304;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 187, p. 233.

(586) G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. illustrato con documenti inediti. Con facsimile*, Firenze 1839-1840, ristampa anastatica, Bottega d'Erasmus, Torino 1968

(587) Gianbattista Moroni ?, *Dama in abito rosso*, olio su tela, 135 x 89,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 176.

Il dipinto giunse a Dresda dalla collezione ducale di Modena nel 1746. Tradizionalmente attribuito a Tiziano (inv. 1746 [1855], fol. 2v), esso fu come tale catalogato anche da Riedel-

Wenzel, Hübner e Woermann – un giudizio subito confermato sia da Morelli sia da Berenson (1897, p. 135). Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, p. 479) rifiutarono invece la paternità del Cadorino, assegnando il dipinto a Bernardino Licino. Il primo riferimento al Moroni spetta a Suida (1906, oralmente, cfr. Woermann 1908, p. 91), il cui parere è accolto ancora oggi dalla direzione della Gemäldegalerie, seppur soltanto dubitativamente.

Bibliografia:

- A. Walther, *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, E.A. Seemann, Leipzig 1992, cat. n. 176, p. 273;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1239, p. 377.

(588)

(a) Tiziano, *Madonna con il Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e un pastore* (detta *Madonna del coniglio*), olio su tela, 71 x 87 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 743.

Il dipinto, proveniente dalla collezione mantovana dei Gonzaga, è ritenuto autografo dall'unanimità della critica.

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 440, p. 250;
- Pallucchini, 1969, 2 voll, I, cat. n. 196-199, pp. 71, 264;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 85, p. 147.

(b) Vedi nota 572 (b).

(c) Tiziano, *La cena di Cristo in Emmaus (I pellegrini di Emmaus)*, olio su tela, 169 x 244 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 746.

La tela, dipinta da Tiziano per la famiglia Maffei di Verona, fece dapprima parte della collezione dei Gonzaga a Mantova, per poi passare rispettivamente in quella di Carlo I d'Inghilterra, del banchiere Jabach e infine di Luigi XIV. Sebbene l'attribuzione a Tiziano sia stata riconosciuta da tutta la critica, la datazione dell'opera ha creato non pochi problemi storiografici, con proposte che oscillano tra il 1520 e il 1545; oggi prevale una datazione tra la fine del terzo decennio e la metà di quello successivo (cfr. Pedrocco, 2000).

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 443, p. 251;
- Pallucchini, Tiziano, 1969, cat. n. 191-193, pp. 65, 263;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 97, p. 157.

(d) Tiziano, *Incoronazione di spine*, olio su tavola, 303 x 181 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 748.

La tavola fu commissionata a Tiziano per la chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, nell'ambito del progetto di decorazione che già vedeva coinvolto Gaudenzio Ferrari, autore di un ciclo di affreschi con scene tratte dalla Passione di Cristo. Nel 1796, la pala fu trafugata dall'esercito francese per essere esposta, un anno più tardi, nel museo parigino. Sebbene l'attribuzione dell'opera non abbia mai sollevato alcun dubbio fra la critica, la diatriba relativa alla sua cronologia si è risolta soltanto di recente grazie a un documento di pagamento ritrovato negli archivi della Confraternita, che consente di fissare l'esecuzione del dipinto tra il 1540 e il 1542.

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 445, p. 252;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 275-276, pp. 97, 279;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 118, p. 175.

(e) Vedi nota 572 (c).

(f) Vedi nota 572 (d).

(g) vedi nota 572 (e).

(h) Tiziano, *Donna allo specchio*, olio su tela, 93 x 76 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 755. Anche questa tela, da principio nella collezione dei Gonzaga a Mantova, passò nella raccolta di Carlo I d'Inghilterra, del banchiere Jabach e infine di Luigi XIV. La paternità tizianesca dell'opera, databile tra il 1512 e il 1515, non è mai stata seriamente messa in dubbio dalla critica, mentre il tema della raffigurazione è stato oggetto delle interpretazioni più fantasiose. I personaggi ritratti sono così stati di volta in volta identificati con Alfonso d'Este e Laura Dianti, Francesco Covos e Cornelia, Federico Gonzaga e Isabella Boschetti, e Violante – la figlia di Palma il Vecchio di cui Tiziano era innamorato.

Bibliografia:

- De Trazia, 1882, cat. n. 452, p. 254;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 91-92, pp. 31, 246;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 34, p. 101.

(i) Tiziano, *Ritratto d'uomo con una mano sulla cintura*, olio su tela, 118 x 96 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 756.

La provenienza di questo ritratto, come nel caso della tela gemella, *L'uomo con il guanto* (vedi nota 489), non è certificata da alcun documento ufficiale; nondimeno, Hourticq (1919) ha proposto di identificare nel dipinto il ritratto dell'Aretino che fu inviato a Federico Gonzaga nel 1527. La paternità tizianesca dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica, e la sua esecuzione è databile intorno all'inizio del terzo decennio del XVI secolo.

Bibliografia:

- De Trazia, 1882, cat. n. 453, p. 254;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 169, pp. 59-60, 258;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 74, p. 138.

(l) Vedi nota 489.

(589)

(a) Tiziano e bottega, *Diana e Callisto*, olio su tela, 183 x 200 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 71.

Il dipinto, probabilmente donato da Tiziano all'imperatore Massimiliano II nel 1568, è una replica variata della tela omonima esposta alla National Gallery of Scotland di Edinburgo (olio su tela, 187 x 205 cm). Il disegno preparatorio, scoperto nel 1912 in occasione di un intervento di rifoderatura, corrisponde fedelmente a quello della tela scozzese. Le variazioni intervenute durante l'esecuzione sono così numerose da far sospettare la partecipazione diretta di Tiziano, e la critica è pressoché unanime nell'assegnare la tela al maestro e alla sua bottega. Zarnowski (1938) ha creduto di riconoscere in questo quadro la mano di Girolamo Dente, allievo e collaboratore del Cadorino.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 501, pp. 352-353;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 474, pp. 162, 315;
- Pedrocco, 2000, p. 250;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 2.3 (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 238-241.

(b) Vedi note 581, 583.

(c) Tiziano, *Ritratto di Jacopo Strada*, olio su tela, 195 x 125 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 81.

Firmato in alto a sinistra “TITIANVS.F”

Il ritratto presenta anche un cartiglio con la scritta “JACOBVS DE STRADA.CIVIS ROMANVS.CAESS ANTIQVARIVS ET COM:BELLICI:AN:AET:LI ET C M.LXVI”, sicuramente un'aggiunta apocrifia della fine del XVI o dell'inizio del XVII secolo. Jacopo da Strada fu un personaggio davvero eclettico per il suo tempo: disegnatore, pittore, architetto, orafo, studioso, antiquario e collezionista, egli visse dapprima ad Augusta, Parigi e Lione, entrando poi alle corti di Baviera, Praga e Vienna. La critica, con la sola eccezione di Panofsky (1969, p. 81), è unanime nell'attribuire la tela al Cadorino.

Per un approfondimento sulla figura di Jacopo Strada si veda L. Freedman, *Titian's “Jacopo da Strada”: a portrait of an 'antiquario'*, in “Renaissance Studies”, vol. 13, n. 1 (marzo 1999), pp. 15-39.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 522, p. 370-72;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 510-511, pp. 188-189, 322;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 252, p. 289;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 1.13 (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 199-202.

(d) Tiziano, *Ritratto di Isabella d'Este*, olio su tela, 102 x 64 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 83.

Il dipinto, originariamente nella raccolta mantovana dei Gonzaga, entrò poi nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, dove nel 1659 è descritto come la “Regina di Cipro”. Per la realizzazione di questo quadro, commissionato quando la marchesa aveva ormai sessant'anni, Tiziano si sarebbe ispirato a un ritratto che il Francia aveva eseguito durante la giovinezza di Isabella d'Este. Perduto l'originale del Francia, l'identificazione dell'effigiata si basa oggi su un'incisione di Vostermann, il quale a sua volta riprodusse la copia eseguita da Rubens a partire dal ritratto del Cadorino.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, n. 505, pp. 355-57;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 510-511, pp. 188-189, 322;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 252, p. 289.

(e) Vedi nota 536.

(f) Tiziano, *Ritratto di Benedetto Varchi (?)*, olio su tela, 117 x 91 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 91.

Firmato sulla colonna a destra “TITIANUS F.”

L'attribuzione di questo ritratto non è mai stata messa in discussione dalla critica. Fu Mehel (1783, cat. n. 28, p. 25) a riconoscere nell'effigiato Benedetto Varchi, umanista e storico fiorentino vicino alla famiglia Strozzi, che soggiornò a Venezia tra il 1536 e il 1540. L'ipotesi è confermata dal confronto con un medaglione di Domenico Poggini e due ritratti conservati agli Uffizi e alla Walker Art Gallery di Liverpool.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 507, pp. 359-60;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 356-357, pp. 133, 294;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 124, p. 181;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 1.2 (a cura di C. Bischoff), pp. 165-166.

(g) Tiziano, *Ritratto di Gian Giacomo Bartolotti da Parma* (il cosiddetto *Medico Parma*), olio su tela, 88 x 75 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 94.

Il ritratto, ricordato da Ridolfi nella collezione di Bartolomeo della Nave (1648), è stato identificato fin dal XVIII secolo con quello del cosiddetto *Medico Parma* – il dottore personale di Tiziano. L'attribuzione al Cadorino, rifiutata da Cavalcaselle (1877-1878, II, pp. 434), fu rivendicata da Morelli (1891, p. 304) e dalla maggior parte della critica successiva. Cook (1900) e Justi (1908) pensarono invece a un'opera di Giorgione, mentre Wickhoff (1893) propose il nome di Domenico Campagnola. In seguito alla pulitura della tela, che ebbe luogo intorno alla metà del secolo scorso, tutta la critica si è dimostrata concorde nell'attribuire il dipinto a Tiziano. Per una ricostruzione più approfondita dell'identità del personaggio si rimanda qui al testo di W. Schupbach, *Doctor Parma's medicinal macaronic: poem by Bartolotti, pictures by Giorgione and Titian*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 41 (1978), pp. 147-191, pp. 162 sgg..

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 517, pp. 366-67;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 136-137, pp. 58-59, 254;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 61, p. 125.

(h) Tiziano, *Madonna con il Bambino* (detta *la Zingarella*), olio su tavola, 65,8 x 83,8 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 95.

Il dipinto proviene dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria a Bruxelles, dove fu registrato come opera originale di Tiziano. Furono Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, I, pp. 44-47) i primi ad attribuire con certezza la tavola al Cadorino, una proposta accolta senza obiezioni da Morelli (1891, p. 304), Suida (1933), Tietze (1950) e da pressoché tutta la critica successiva fino a oggi. Di opinione divergente furono Cook (1900), che pensò invece trattarsi di un lavoro del Barbarelli, e Richter (1934), che sostenne l'ipotesi di un intervento preparatorio di Giorgione completato da Tiziano dopo la morte del maestro.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, n. 489, pp. 340-41;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 81, pp. 27, 243-244;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 28, p. 96;
- D.A. Brown, S. Ferino-Pagden, 2006, cat. n. 2 (a cura di P. Humfrey), pp. 66-69.

(i) Tiziano, *Ritratto di Giovanni Federico di Sassonia*, olio su tela, 103,5 x 83 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 100.

Il ritratto, probabilmente eseguito da Tiziano durante il suo secondo soggiorno ad Augusta (1550-1551), fece parte della collezione di Maria d'Ungheria a Bruxelles prima di passare nella raccolta di Filippo II di Spagna e, di lì, a Vienna. L'attribuzione a Tiziano, sebbene generalmente accettata, ha sollevato qualche dubbio fra la critica, tanto che Wickhoff (1904, pp. 113-117) pensò perfino che potesse trattarsi di un dipinto di Rubens eseguito alla maniera del Cadorino. Recentemente anche Ferino Pagden (1999, pp. 73-85) ha rilevato alcune anomalie formali e tecniche nell'esecuzione del quadro, confermando tuttavia il dipinto nel corpus del maestro in occasione della mostra allestita a Vienna nel 2007-2008.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 518, pp. 367-68;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 367, pp. 131, 296;
- Pedrocco, 2000, cat. n. 170, p. 215;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 1.6 (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 176-178.

(l) Tiziano, *Madonna delle ciliege*, olio su tela trasportata su tavola, 81 x 99,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 118.

È questa senz'altro una delle opere a soggetto religioso più importanti di Tiziano. Sebbene l'attribuzione del quadro non sia mai stata messa in dubbio dalla critica, alcune divergenze sono emerse per ciò che ne riguarda la cronologia. La figura di San Giovannino, per esempio, presa a prestito dalla *Madonna del Lucherino* di Dürer (Berlino, Gemäldegalerie), ha indotto parte della storiografia artistica a rovesciare il rapporto di dipendenza fra le due opere e anticipare così l'esecuzione della *Madonna delle ciliege* a prima del 1506. Tietze (1936 ii) ha invece ipotizzato l'esistenza di un modello comune usato da entrambi i pittori, probabilmente identificabile nella *Madonna con il Bambino e Santi* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Una datazione al 1516 pare essere ancora oggi la più probabile.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 490, pp. 341-43;
- Pallucchini, 1969, cat. n. 124, pp. 37-38, 252-253;
- Pedrocchi, 2000, cat. n. 51, p. 114.

(m) Tiziano, bottega di, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, olio su tela, 99,5 x 115,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 86.

Il dipinto è la replica della perduta *Deposizione* che Tiziano eseguì per Filippo II di Spagna (1557). Un'altra versione dell'opera fu commissionata dallo stesso re spagnolo ed è oggi conservata al Museo del Prado di Madrid (inv. n. 440). Non è noto chi fu il primo proprietario del dipinto viennese; nel 1635, esso si trovava già nella collezione Buckingham, da dove passò ad Anversa e quindi nella raccolta dell'Imperatore Ferdinando III a Praga. La maggior parte della critica è concorde nell'assegnare l'opera alla bottega del maestro.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 495, pp. 347-48;
- Pallucchini, 1969, p. 307;
- Ferino-Pagden, 2007, cat. n. 3.9 (a cura di W. Deiters, N. Gustavson), pp. 312-314.

(590) Giovanni Battista Moroni, *Lo scultore Alessandro Vittoria*, olio su tela, 87,5 x 70 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 78.

Il dipinto, proveniente dalla raccolta dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles, fu tradizionalmente attribuito a Tiziano e, come tale, riprodotto anche da Teniers nel suo *Theatrum Pictoricum*. Furono Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, p. 492) i primi a riconsegnare l'opera al suo legittimo autore, un parere successivamente confermato dal resto della critica. Per una ricostruzione più approfondita sull'identità dell'effigiato e sulla provenienza dell'opera – probabilmente già nella collezione di Bartolomeo della Nave – si rimanda qui al testo di M. Gregori (1979).

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 312, pp. 220-221;
- M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, III, 1979, pp. 97-377, cat. n. 204, pp. 308-309, figg. pp. 328, 147.

(591) Tiziano (e bottega ?), *Maria con il Bambino e i Santi Stefano, Gerolamo e Maurizio*, olio su tela, 92,5 x 138, cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 93.

Per le vicende attributive legate a questo dipinto e alla tela coeva conservata al Louvre si veda la nota 572 (a).

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 491, pp. 343;

- Pedrocco, 2000, p. 120;
- Ferino-Pagden 2007, pp. 141-147.

(592) Lorenzo Lotto, *Triplice ritratto di orefice*, olio su tela, 52 x 79 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 92.

Il dipinto, passato dalla collezione di Vincenzo II Gonzaga a quella di Carlo I d'Inghilterra con un'attribuzione a Tiziano, fu successivamente attribuito da Storffer (1733, III, p. 8) a Marten de Vos e da Mechel (1783, p. 25) a Johann von Calcar, pareri vicini a quello di Morelli (1891, pp. 304, 358), che pensava a un maestro della scuola nordeuropea. Engerth ripropose l'attribuzione tradizionale al Cadorino, mentre fu grazie a Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 427) se vi fu riconosciuta la mano di Lorenzo Lotto, un parere oggi universalmente accolto dalla critica. Per una ricostruzione delle diverse proposte di identificazione del personaggio si rimanda qui all'esauritiva scheda di catalogo curata da Humfrey (1998).

Bibliografia:

- von Engerth, op cit, 1884, pp. 360-61, 508;
- Mariani Canova, 1975, cat. n. 195, p. 112;
- D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, a cura di, *Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento* (cat. mostra, Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997-1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2 aprile-28 giugno 1998; Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 12 ottobre 2008-11 gennaio 1999), ed. it., Skira, Milano 1998, cat. n. 33 (a cura di P. Humfrey), pp. 175-177.

(593) Christian von Mechel (1737-1817), oltre a essere stato un incisore e un noto mercante d'arte, fu anche il primo teorico di un nuovo principio espositivo museale fondato su parametri storico-stilistici, un ordinamento razionale che egli stesso paragonò a quello di una biblioteca. Il suo catalogo della pinacoteca imperiale viennese, il primo della collezione, fu in tal senso esemplare (1783). Per un approfondimento biografico sulla figura di Mechel si veda L.H. Wuethrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthaendlers (1737-1817)*, Verlag von Helbing & Lichtenhahn, Basel-Stuttgart 1956.

(594) Lambert Sustris, *Ritratto di nobiluomo*, olio su tela, 103 x 84 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 77.

Già von Engerth aveva dubitato dell'attribuzione a Tiziano di questo ritratto, lamentando una certa debolezza d'esecuzione, mentre Crowe e Cavalcaselle pensarono piuttosto a un lavoro di Girolamo da Treviso. Soltanto più tardi, l'opera fu riconsegnata al suo legittimo autore da Johannes Wilde (1934, pp. 166-172, tav. VIII), che descrivendo il dipinto sottolineò il carattere spiccatamente nordico di certi dettagli anatomici, soprattutto di mani e barba.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 512, pp. 364;
- H. Ost, *Lambert Sustris. Die Bildnisse Kaiser Karls V. In München und Wien*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1985, p. 60 sgg..

(595) Francesco Salviati, *Ritratto di gentiluomo con cammeo*, olio su tavola, 106 x 82 cm (includere le aggiunte di 3 cm per lato), Roma, Galleria Colonna.

Il dipinto fu attribuito a Girolamo da Treviso da Crowe e Cavalcaselle (1876, VI, p. 292), un giudizio con il quale anche Morelli sembra qui concordare (1891, p. 305). Fu invece Carlo Gamba ad assegnare l'opera al Salviati (1909, p. 4), un'opinione accolta dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Safarik, 1981, cat. n. 170, pp. 121-123.

(596) Polidoro da Lanciano, *Madonna con il Bambino in trono tra Santa Maria Maddalena e un angelo a cui San Giuseppe e un donatore presentano un bambino*, olio su tela, 112,5 x 176 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 214.

Il dipinto, giunto a Dresda nel 1749, è ritenuto opera originale del maestro dalla totalità della critica. La lunga permanenza della tela presso palazzo Pisani a Santo Stefano lascerebbe riconoscere nelle figure del donatore e del bambino rispettivamente Marcantonio Pisani di Lorenzo e suo figlio Alvise.

Bibliografia:

- V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Rocco Carabba, Lanciano 2001, pp. 80 sgg., cat. n. 55, pp. 148-150, fig. 88, tav XVI;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1387, p. 441.

(597) Polidoro da Lanciano, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, olio su tela, 108 x 132 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 215.

Il dipinto giunse a Dresda prima del 1754 recando già la sua corretta attribuzione a Polidoro da Lanciano. Sebbene la paternità della tela non sia mai stata messa in discussione dalla critica, il quadro non figura nel catalogo ragionato dell'artista curato da V. Mancini (*Polidoro da Lanciano*, Carabba, Lanciano 2001).

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1388, p. 411.

(598) Bonifazio Veronese, bottega di, *La Madonna con il Bambino e i Santi Caterina, Pietro e Antonio Abate*, olio su tela, 109 x 152 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 213.

Il dipinto, acquistato a Dresda per tramite di Rossi come opera del Giorgione (1741), fu catalogato da Riedel e Wenzel come lavoro di Francesco Bonifacio (1765, G.E. 660), e da Hübner (1856, cat. n. 240; 1862-1872, cat. n. 262; 1880, cat. n. 287) come opera di Bonifacio Bembi. Morelli, che in un primo momento si era limitato ad assegnare la tela alla bottega del de' Pitati (1880, pp. 207, 220; 1886, pp. 179, 291), in questa edizione del testo si contraddice, attribuendo l'opera al maestro (1891, p. 305) e poi di nuovo alla sua bottega (1891, p. 321). Woermann segnalò inizialmente il dipinto come originale del de' Pitati, per poi giudicarlo lavoro di bottega (dubitativamente nel 1892, e con convinzione dal 1905), un parere condiviso anche da Posse (1929, cat. n. 213) e mantenuto fino a oggi nel catalogo del museo; Westphal invece non ha affatto menzionato il quadro (1931), mentre più recentemente Simoncelli ha espunto la tela dal corpus pittorico del de' Pitati.

Bibliografia:

- Simonetti, 1986, cat. n. A 47, p. 121;
- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 191, p. 129.

(599) Antonio Moro, *Ritratto di gentiluomo in corpetto di seta bianca e giacca nera*, olio su tela applicata su tavola, 110 x 78 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 847 A

Il dipinto fu tradizionalmente attribuito a Giovanni Battista Moroni, forse anche a causa di un'assonanza con il nome del vero autore del ritratto. Perfino Morelli credette in un primo momento di ravvisarvi la mano dell'artista bergamasco (1880, p. 207; 1886, pp. 179-180), riconoscendo però il proprio errore nella presente edizione del testo e dichiarando l'origine fiamminga del dipinto – un parere subito accolto anche dalla direzione del museo sassone. L'attribuzione dell'opera ad Anthonis Mor van Dashorst si deve invece a Hymans (1910, p. 98, 167).

Bibliografia:

- H. Hymans, *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, G. Van Oest & C., Bruxelles 1910, pp. 98, 167;

- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 1238, p. 377.

(600) Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 75,5 x 106 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 60.

Firmato sul cartellino in basso a sinistra: “M D X/Andreas b ..mensis pinxit”.

L'opera, proveniente dalla collezione Manfrin di Venezia, fu nella raccolta Barker a Londra prima di giungere a Dresda, nel 1874 (vendita Christie's, Londra). Nel 1924, la tavola fu ceduta dal museo tedesco ai Wettin, in seguito al patteggiamento della *Fürtsenabfindung* (contratto di indennizzo) tra la Casa Reale e il *Freistaat* (libero stato) sassone. Nel 1938, Hans Posse riacquistò il dipinto allo scopo di includerlo fra le opere destinate al cosiddetto “Sonderauftrag Linz” progettato da Hitler. Passato di proprietà della Germania federale al termine del secondo conflitto mondiale, dal 1999 il quadro è affidato alla *Verwaltung für Kulturgut* (amministrazione dei beni culturali) di Monaco ed esposto in prestito permanente a Dresda. L'attribuzione a Previtali non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 32, pp. 151-152;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 64, p. 138, fig. 3 p. 149;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 28, pp. 197-200;
- Marx, 2005, II, cat. n. 2197, p. 601.

(601) Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Giuseppe*, tela, 73,5 x 82 cm, Bergamo, collezione privata.

Firmato sul cartellino apposto sulla panca: “Andreas previtalus fatiebat / 1522”

La provenienza del dipinto, unanimemente attribuito al Previtali, ha sollevato alcune difficoltà critiche. Von Hadeln pensò di poter riconoscere nella tela quella descritta da Ridolfi nella collezione di Giovanni Salamone a Venezia (1648, ed. von Hadeln 1914, I, p. 142). Marenzi ricordò invece l'opera nella raccolta del Marchese Terzi a Bergamo (Locatelli-Milesi, 1928, p. 36), mentre Lanzi la disse nella collezione Rosales a Milano (1845, III, p. 55). A sua volta, Tassi parlò di un dipinto datato al 1511 nella raccolta Terzi (1793, I, p. 42), probabilmente confondendo per errore di trascrizione la data riportata sul cartellino. È dunque possibile supporre che Morelli abbia sì visto l'opera quando essa ancora si trovava nella collezione Terzi, ma che, in occasione della stesura del suo libro, si sia servito del testo di Tassi, tramandando così un'informazione errata sia per quanto concerne il cartellino, sia a proposito della permanenza dell'opera, che nel frattempo doveva già essere entrata nella collezione di Luigi Bonomi a Milano (1857).

Bibliografia:

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 73, p. 179.
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 29, pp. 132-133, fig. 2 p. 163;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 71, pp. 366-370.

(602) Andrea Previtali, *San Sigismondo*, olio su tavola, 160 x 65 cm, Bergamo, chiesa di Santa Maria del Conventino.

Datato e firmato “M.D.XII. / ANDREAS. / PRIVITALUS. / PINXIT”

Se nell'edizione del 1880 (p. 208) Morelli aveva identificato il santo del dipinto con Costantino, in quella del 1886 (p. 180) egli si corresse, riconoscendovi San Sigismondo; tale revisione fu tuttavia ignorata in occasione della seconda edizione tedesca del volume (1891, p. 307), probabilmente a causa di una svista redazionale. E, in effetti, San Constantino era raffigurato su una delle tre tavole che componevano originariamente il trittico, di cui il *San Sigismondo* costituiva il pannello centrale. Il polittico venne smembrato quando la chiesa di Santa Maria del Sepolcro (detta Santa Maria di Sotto) si trovava sotto il controllo dei Padri Riformati.

Bibliografia:

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 40, p. 156;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 19, p. 131, fig. 5 p. 149;
- F. Rossi, 2001, cat. n. III. 5 (a cura di S. Facchinetti), pp. 118-119;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 36, pp. 224-230.

(603) Andrea Previtali, *Trasfigurazione*, olio su tavola, 147,5 x 137,7 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 100.

Firmato e datato in basso a destra sul libro “Al nobel homo m andrea dipintor in bergamo M.D.XIII”

L'opera fu eseguita nel 1513 per la cappella Cassotti nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bergamo. L'attribuzione al Previtali è stata accolta senza riserve da tutta critica.

Bibliografia:

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 42, pp. 158-159;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 58, pp. 137-138, fig. 1 p. 155;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 223, pp. 446-449;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 43, pp. 255-261.

(604) Andrea Previtali, *Crocifissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista*, olio su tela, 90 x 64 cm, Bergamo, chiesa di Sant' Alessandro della Croce (anti-sagrestia).

Firmato e datato: “ANDREAS. / PRIVITALUS / PINXIT. / M. D. XXIII”

Il dipinto proviene dalla collezione bergamasca di Bernardino Conti. Anche in questo caso Morelli si sbagliò nel riportare la data inscritta sul cartellino, leggendo 1514 invece di 1524.

Bibliografia:

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 89, p. 189;
- Chiappini, *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 16, p. 130, fig. 3 p. 163;
- F. Rossi, 2001, cat. n. III. 13 (a cura di S. Facchinetti), pp. 140-141;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 76, pp. 386-390.

(605) Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino tra il Battista e una Santa* (detta *Sacra conversazione Giovanelli*), olio su tavola, 54 x 76 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 871.

Firmato in basso al centro, sul parapetto “IOANNES BELLINVS.”

Il dipinto proviene dalla collezione veneziana del principe Giovanelli, il quale nel 1926 lo cedette allo Stato italiano. Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 278) attribuirono l'opera ad Andrea Previtali, mentre Morelli (1880, pp. 208-209; 1886, pp. 180-181; 1891, p. 307) e Berenson (1894, p. 104) la assegnarono al periodo giovanile del Catena. Divergenti furono invece le opinioni del resto della critica: così, per esempio, Gronau (1911, p. 97- sgg.) propose di battezzare la tavola un lavoro del cosiddetto “pseudo Basaiti”, mentre Cantalamessa (1914, p. 111) e A. Venturi (1915, VII/IV, p. 590) pensarono a un seguace del Bellini. Fu soltanto nel 1927 che Longhi (1927 ii, ed. 1967, p. 182) vi riconobbe la mano di Giovanni Bellini, datandolo ai primi anni del Cinquecento, un giudizio in seguito accolto pressoché unanimemente dal resto della critica.

Bibliografia:

- Moschini Marconi, 1955-1950, *I Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, 1955, cat. n. 77, pp. 76-77;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. 119, p. 31;
- Robertson, 1968, p. 115;
- Tempestini, 2000, pp. 146-147, cat. n. 109 p. 182.

(606) Giovanni Bellini, scuola di, *Presentazione di Cristo al Tempio*, olio su tavola, 75 x 84 cm, Madrid, collezione Thyssen-Bornemisza.

La tavola, proveniente dalla raccolta Manfrin di Venezia, fu attribuita da Crowe e Cavalcaselle ad Andrea Previtali (1871, ed. 1912, I, p. 278), mentre Morelli, come nel caso della *Sacra conversazione Giovanelli* (vedi nota precedente), preferì assegnarla a Vincenzo Catena (1880, pp. 208-209; 1886, pp. 180-181; 1891, p. 307). Diversa l'opinione della critica contemporanea: Heinemann (1962), che ricorda l'opera ancora in collezione privata a New York, l'ha attribuita alla bottega del Bellini, pur ipotizzando l'intervento del maestro stesso, mentre è stato Pallucchini (1964, p. 13 sgg.) il primo a dichiarare il dipinto autografo del Giambellino, un parere successivamente accolto anche da Pignatti (1969 ii) e Mayer zur Capellen. Nondimeno, Tempestini (2000) si è recentemente limitato ad attribuire il quadro alla scuola di Giovanni Bellini.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 119 bis, p. 32;
- T. Pignatti (ii), *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Rizzoli editore, Milano 1969, cat. n. 175, p. 105;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. A 75, p. 220;
- Tempestini, 2000, cat. n. 65, p. 190.

(607) Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino, il donatore Giacomo Dolfin e i Santi Giovanni Battista, Girolamo, Francesco e Sebastiano* (detta *Sacra conversazione Dolfin*), olio su tavola, 90 x 145 cm, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna.

Firmato: "IOANNES BELLINVS / .MDVII"

Il dipinto fu commissionato al Bellini da Giacomo Dolfin per la sua cappella funebre in San Francesco della Vigna a Venezia. L'opera è sicuramente del maestro, sebbene probabilmente eseguita con la collaborazione della bottega.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 136, pp. 38-39, II, fig. 105;
- Tempestini, *Giovanni Bellini*, Hirmer Verlag, München 1998, cat. n. 112, p. 228, pp. 32, 84;
- Tempestini, 2000, cat. n. 117, p. 183.

(608) Vincenzo Catena, *Martirio di Santa Cristina*, olio su tavola, 225 x 150 cm, Venezia, chiesa di Santa Maria Mater Domini.

La firma apposta sul dipinto non è più leggibile, tuttavia la cornice marmorea originale reca ancora l'iscrizione: "M.D. * ANG. PHILOMATI. PLEB. ET FRATR. IMPEN. * XX."

Nelle sue *Meraviglie dell'Arte* (1648, ed. von Hadeln, 1914-1924, I, p. 82), Ridolfi descrisse la tavola come una delle opere migliori del Catena, un'attribuzione confermata da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Robertson, 1954, cat. n. 35, pp. 59-60, fig. frontespizio, tavv. 30-31.

(609) Vedi nota 467.

(610) Andrea Previtali, *Cristo al Limbo*, olio su tela, 132 x 213 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1138, cat. n. 1032.

Insieme al suo *pendant* (*Il passaggio del mar Rosso*, ivi, inv. 1137, n. 1031), il dipinto fu originariamente esposto nel Palazzo Ducale di Venezia. Entrambi i quadri, tradizionalmente assegnati alla scuola di Tiziano (Boschini, 1664, p. 23), furono attribuiti a Pellegrino da San Daniele da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 286). Spetta a Morelli (1880, p. 209; 1886, p. 181; 1891, p. 307) il merito di aver riconosciuto per primo la mano del Previtali, un'attribuzione condivisa da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 335, p. 141, fig. 512;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 79, p. 183;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, pp. 128-167;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 90, pp. 440-447.

(611) Morelli sbaglia qui nel suggerire l'esistenza di due personalità artistiche distinte, identificabili rispettivamente con Andrea Previtali e Andrea Cordegliagli. È ormai stato appurato che entrambi i nomi sono da ricondursi allo stesso artista. Una ricostruzione dettagliata della spinosa questione identitaria è fornita da Veronesi, 2003-2004, I, pp. 17-21.

(612) Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino e un donatore*, tempera e olio su tavola, 59 x 77,2 cm, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, inv. n. 1944.58.

Firmato in basso a destra: "ANDREAS. C. A. DI (sci) / IOVANIS BELINI. P"

È questa la versione originale del dipinto conservato alla National Gallery di Londra (inv. n. NG695, vedi nota 623). L'opera, da principio nella collezione di Ottavio Monza a Vicenza, e poi in quella del conte Picho Antonio Porto – dove appunto la ricorda anche Morelli (1891, p. 308) – fu successivamente immessa sul mercato antiquario di New York e Monaco. Entrata in possesso di Ms. Stanley L. Richter, nel 1944 la tavola fu donata da quest'ultima al Museo di Hartford. La critica è concorde nell'attribuire l'opera al maestro.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S 299;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 16, p. 141;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 42, p. 135, fig. 3 p. 146;
- J.K. Cadogan, a cura di, *Wadsworth Atheneum Paintings II, Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford 1991, pp. 202-204 (a cura di J.K. Cadogan);
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 14, pp. 144-148.

(613) Andrea Previtali, *Ritratto d'uomo (recto), Memento mori (verso)*, olio su tavola, 23,8 x 18 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. n. 1598 (r. e v.).

Inscritto sul verso, in basso: "ANDREAS. C.A.DI.IO. | B.P" (Andreas Cordelle Agi discipulus Iouanis Bellini pinxit).

Il dipinto, proveniente dalla collezione milanese di don Luigi Patellani, è riconosciuto da tutta la critica quale opera giovanile del Previtali.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S 366, II, fig. 516;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 11, pp. 137-138;
- Chiappini, *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 60, p. 138, fig. 4-5 p. 145;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 9, pp. 126-130.

(614) Morelli doveva qui senz'altro riferirsi alla seguente tavola, acquistata dalla National Gallery di Londra in occasione della vendita della collezione di Lady Eastlake (1894):

Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Battista e Caterina (Nozze mistiche di Santa Caterina)*, olio su tavola, 65,4 x 85,7 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1409.

Inscritto su un cartellino, al centro del parapetto di marmo: "† 1504 / Andreas. cordelle. aghi. discipulus. / iovanis. Bellini. pinxit".

Fatta eccezione per Heinemann (1962), che ha giudicato il dipinto una copia realizzata a partire da un originale perduto del Giambellino, il resto della critica si è dimostrato pressoché unanime nel riconoscere la tavola al Previtali.

Bibliografia:

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 12, pp. 138-139;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 44, p. 135, fig. 1 p. 146;
- Baker, Henry, 2001, p. 548;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 12, pp. 136-139.

(615) Andrea Previtali e Agostino Facheris da Caversegno (1500-1552), *Polittico*, olio su tavola. Ordine inferiore: *Santa Lucia*, *Sant'Orsola* (ciascun pannello 128 x 60 cm), *Santa Elisabetta*, *Santa Caterina* (ciascun pannello 128 x 48 cm), *Madonna con il Bambino* (150 x 60 cm). Ordine superiore: *San Bartolomeo*, *San Giovanni Battista*, *Cristo risorto* (tavola centrale), *San Pietro*, *San Giacomo*. Bergamo, chiesa di Santo Spirito (quinto altare a destra).

Inscritto sul pannello centrale, nel cartellino ai piedi della Vergine: “Yhesus Maria | Andreas privitalus pin. | M.D.XXV”

Fu Pasino Locatelli (1867, I, p. 39) il primo a suggerire l'intervento di Agostino Facheris da Caversegno, un parere subito confermato da Frizzoni (1884, p. 136), Morelli (1880, p. 209; 1886, p. 181; 1891, p. 309), Berenson (1958, I, p. 153) e, seppur con riserva, da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, I, p. 285-286). Heinemann ha invece osservato che tutta l'esecuzione del polittico dovrebbe essere attribuita ad Agostino, eccezion fatta per i pannelli con la *Resurrezione* e la *Madonna*, un'ipotesi che Meyer zur Capellen ha definito affatto congetturale, dal momento che è pressoché impossibile ricostruire un profilo pittorico del Facheris sufficiente a confermarla o smentirla. Più recentemente, Veronesi e Lucco hanno riproposto la paternità del Previtali per l'ordine inferiore del polittico, e di Agostino Facheris da Caversegno per quello superiore.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 319, II, fig. 531;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 91, pp. 190-191;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 22, p. 131, fig. p. 161;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 78, pp. 395-400.

(616) Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino e un donatore*, olio su tavola, 63 x 54 cm, Padova, Museo Civico, inv. n. 439 (legato F. Cavalli, 1888).

Inscritto in basso a destra, dietro il donatore:

“ANDREAS/B[ER]GOMENSIS/IOANIS.BEL/LINI.DISSI/PULUS. PI[N]XIT/MCCCCCII”

È questa la prima opera del Previtali che ci sia giunta firmata e datata. La critica è concorde nel sostenere l'attribuzione al maestro.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 296, II, fig. 489;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 7, p. 135;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 67, p. 139, fig. 3 p. 144;
- Ballarin, Banzato, 1991, cat. n. 40 (a cura di C. Furlan), pp. 104-105;
- Rossi, 2001, cat. n. III. 3 (a cura di S. Facchinetti), pp. 114-115;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 8, pp. 121-125.

(617) Andrea Previtali, *San Giovanni Battista*, *San Nicola di Bari*, *San Bartolomeo apostolo*, *San Giacomo arcidiacono di Bergamo e San Giuseppe*, olio su tela, 265 x 290 cm, Bergamo, chiesa di Santo Spirito (prima cappella di sinistra).

Firmato e datato sul cartellino fissato al piedistallo del Battista: “ANDREAS . PRIVITALUS / PINXIT. M.D.XV.”

La paternità del dipinto è ben documentata, e non ha mai sollevato alcun dubbio critico. La tela fu originariamente esposta nella terza cappella di destra della chiesa di Santo Spirito.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 354, II, fig. 508;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 49, p. 164;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 23, pp. 131-132, fig. 1 p. 156, p. 126;
- F. Rossi, 2001, cat. n. III. 9 (a cura di S. Facchinetti), pp. 128-131;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 47, pp. 272-280.

(618) Lotto, Lorenzo, *Madonna in trono con il Bambino, angeli e i Santi Alessandro, Barbara, Rocco, Domenico, Marco, Caterina d'Alessandria, Stefano, Agostino, Giovanni Battista e Sebastiano*, olio su tavola centinata, 520 x 250 cm, Bergamo, chiesa di San Bartolomeo.

Firmato e datato su un cartiglio apposto sulla base del trono della Madonna: "LAURENTIUS LOTUS MDXVI".

Il dipinto fu commissionato a Lorenzo Lotto nel 1513 per la chiesa dei Santi Stefano e Domenico (distrutta nel 1561). L'opera, la cui attribuzione è confermata da tutta la critica, è fondamentale per lo studio del percorso artistico del maestro.

Bibliografia:

- Mariani Canova, 1975, cat. n. 43, p. 94, tav. XIX;
- P. Zampetti, *Lorenzo Lotto a Bergamo*, in *I pittori bergamaschi...cit., Il Cinquecento, I*, 1975, cat. n. 8, pp. 45-46, figg. pp. 8, 9, 59;
- P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Yale University Press, New Haven & London 1997, p. 43 sgg., fig. 47.

(619) Andrea Previtali, *San Benedetto in trono tra i Santi Buonavventura e Ludovico da Tolosa*, olio su tavola trasportato su tela, 310 x 200 cm, Bergamo, Duomo.

Firmato sul secondo gradino del trono: "Andreas privitalus |.p.| M D.XX IIII"

La pala fu commissionata al Previtali da Gerolamo Barbarigo, il podestà veneziano di Bergamo.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S 346, II, figl. 514.
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 90, pp. 189-190;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 21, pp. 131, fig. 3 p. 164, figg. 1-2-3 p. 165, p. 117;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 75, pp. 379-385.

(620) Andrea Previtali, *Il presepe e l'annuncio ai pastori*, olio su tela, 133 x 215 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 939.

La tela, insieme a quella descritta alla nota successiva, fino al 1577 fu conservata nella sagrestia della chiesa del Redentore alla Giudecca. Nel 1897, in seguito a uno scambio di opere, entrambi i dipinti entrarono a far parte della raccolta dell'Accademia veneziana. Gli storici dell'arte Crowe e Cavalcaselle attribuirono le due tele a Lorenzo Lotto, mentre è a Morelli (1880, p. 211; 1886, p. 182; 1891, p. 310) che spetta il merito dell'assegnazioni ad Andrea Previtali, un giudizio accolto da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 324;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 76, pp. 181-182;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 80, pp. 141, fig. 4-5 p. 159, tav. p. 120;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 87, p. 431.

(621) Andrea Previtali, *Crocefissione, con la Madonna, i Santi Giovanni e Maddalena e le pie donne*, olio su tela, 133 x 216 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 940.

Per le vicende critiche legate all'opera si veda la nota precedente.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 333, II, fig. 511;

- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 77, p. 182;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 79, p. 141, fig. 4-5 p. 159, tavv. pp. 120-121;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 88, pp. 431-438.

(622) Nemmeno oggi il Louvre e il Prado vantano delle opere del Previtali.

(623) Alla National Gallery di Londra si conservano oggi diverse opere del Previtali, la maggior parte delle quali furono acquisite dalla pinacoteca inglese solo in seguito alla morte di Morelli (cfr. inv. n. NG2501, NG3087, NG2500; soltanto attribuite NG4884.1, NG4884.2, NG3111). In questo passaggio, il *connoisseur* doveva quindi necessariamente riferirsi alla seguente tavola:

Andrea Previtali, *La Vergine con il Bambino e donatore*, olio su tavola, 53,3 x 68,6 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG695.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Manfrin di Venezia, è una ripetizione leggermente variata del quadro conservato a Hartford (vedi nota 612). L'attribuzione al Previtali è confermata senza riserve dalla critica.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. 135q;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 17, pp. 141-142;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 46, pp. 136, fig. 4 p. 146;
- Baker, Henry, 2001, p. 549;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 15, pp. 149-150.

(624) Andrea Previtali, *Sacra Famiglia con due donatori*, olio su tavola, 69 x 112 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 119.

Il dipinto, forse proveniente dalla collezione di Bartolomeo della Nave, fu nelle raccolte di Hamilton e dell'arciduca Leopoldo Guglielmo prima di entrare nel museo viennese. Si deve a Morelli (1891, p. 311) l'attribuzione al Previtali, tendenzialmente accolta dalla critica fino a oggi. Anche Lucco (Veronesi, 2003-2004) ha di recente confermato la mano del maestro, prudentemente scartando l'ipotesi dell'intervento di un collaboratore.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 62, p. 50;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 85, p. 141, fig. 4 p. 148;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 2, pp. 88-91.

(625) Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino tra i Santi Paolo e Agnese, e i donatori Paolo e Agnese Cassotti (Madonna Cassotti)*, olio su tavola, 94 x 121 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 110.

La paternità di questo quadro, proveniente dalla collezione Cassotti di Bergamo, è unanimemente riconosciuta dalla critica.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 313, II, fig. 507;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. 74, p. 180;
- Chiappini, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 7, p. 129, fig. 6 p. 154;
- Rossi, 2001, cat. n. III. 11 (a cura di S. Facchinetti), pp. 134-137;
- Veronesi, 2003-2004, I, cat. n. 59, pp. 317-325.

(626) Un disegno autografo di Andrea Previtali è la *Scena di villaggio*, oggi conservato nel Kupferstichkabinett di Berlino (penna, 23 x 28,9 cm, inv. n. KdZ 5130) e proveniente dalla collezione di Adolf von Beckerath (1902). Anche i Tietze (1944, I, cat. n. 1370, p. 242) registrarono la difficoltà di attribuire con certezza dei disegni al Previtali, soprattutto in mancanza di un foglio autentico di riferimento. Confrontando la composizione di Berlino con

alcuni dipinti certificati dell'artista, quasi tutta la critica contemporanea si è però dimostrata concorde nel riconoscere in questo foglio un lavoro originale del maestro bergamasco.

Bibliografia:

- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 385;
- Meyer zur Capellen, 1972, cat. n. Z1, p. 192;
- Oberhuber, 1976, cat. n. 7, pp. 56-57.

(627) Palma il Vecchio, *Le tre sorelle*, olio su tavola, 88 x 123 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 189.

Il quadro, che l'Anonimo del Morelli vide in casa di Taddeo Contarini a Venezia (Morelli, 1800, p. 65), fece parte delle collezioni dei Giustiniani e dei Cornaro prima che Algarotti lo acquistasse per Augusto III di Sassonia (1743). L'attribuzione tradizionale a Palma il Vecchio non è mai stata messa in discussione dalla critica. Mariacher ha registrato il buono stato di conservazione del dipinto, entrando quindi in completo disaccordo con Morelli (1880, p. 212; 1886, p. 184; 1891, p. 312), secondo il quale l'opera sarebbe stata molto rovinata dai ritocchi. Anche Rylands ritiene esagerato il giudizio morelliano sulle condizioni della tavola.

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, cat. n. 43, pp. 69-70;
- Mariacher, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 19, p. 208, fig. 1 p. 237;
- Rylands, 1992, cat. n. 44, pp. 185-186;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1326, p. 397.

(628) Palma il Vecchio, *Madonna con il Bambino, il Battista e Santa Caterina*, olio su tavola, 67 x 97,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 188.

Nel 1749, il dipinto fu acquistato per la Gemäldegalerie da Guarienti, presso Casa Pisano di Santo Stefano (Venezia). L'attribuzione tradizionale a Palma il Vecchio non è mai stata messa in dubbio dalla critica.

Bibliografia:

- Mariacher, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 17, p. 208, fig. 9 p. 230;
- Rylands, 1992, cat. n. 20, pp. 163-164;
- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 1325, p. 397.

(629) Vedi note 461, 529.

(630) Palma il Vecchio, *La Bella*, olio su tela, 95 x 80 cm, Lugano-Castagnola, collezione Thyssen-Bornemisza, inv. n. 318.

Il dipinto si trovava un tempo a Bruxelles, nella collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo, dove fu copiato da David Tenier, che lo incise nel famoso *Theatrum Pictoricum*. Passato a Roma nella collezione Sciarra Colonna, il quadro entrò di lì nella raccolta Rotschild, per approdare infine in quella di Thyssen Bornemisza (1959). Tradizionalmente attribuito a Tiziano – e per questo meglio noto come “La Bella di Tiziano” –, esso fu riconsegnato da Passavant (1853, p. 163) a Palma il Vecchio, un'attribuzione avvallata da tutta la critica successiva. Morelli si era già occupato più approfonditamente di questo ritratto nel testo dedicato alle gallerie romane (cfr. 1890, pp. 384-386, ed. 1991, pp. 311-12)

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, cat. n. 51, pp. 74-75;
- Rylands, 1992, cat. n. 45, pp. 186-187.

(631) Palma il Vecchio, *Sacra famiglia con Santa Caterina e San Giovannino*, olio su tavola, 75,5 x 106 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 191.

Il dipinto, giunto a Dresda tramite Leplat nel 1725, andrebbe forse identificato con quello un tempo in possesso di Cristoforo Orsetti, e che Ridolfi attribuì al Bonifazio (1648, ed. von Hadeln, 1914, I, p. 289, nota 6). La critica è concorde nel sostenere l'attribuzione dell'opera a Palma il Vecchio.

Bibliografia:

- Mariacher, 1969, cat. n. 44, p. 70;
- Mariacher, in *I pittori bergamaschi*, 1975, cat. n. 18, p. 208, fig. 2 p. 238;
- Rylands, 1992, cat. n. 6, p. 151;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1328, p. 398.

(632) Vedi note 460, 476.

(633) Palma il Vecchio, scuola di, *Coppia di innamorati*, olio su tela, 86 x 73 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 194.

Il dipinto, andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale (Ebert, 1963, p. 127), giunse a Dresda prima del 1754 recando un'attribuzione a Palma il Vecchio (Inv. 1754, fol. 37R, 472); la tela mantenne questa assegnazione fino a quando Woermann (dal 1887, cat. n. 194) decise di accogliere il parere morelliano (1880, p. 213; 1886, p. 185; 1891, p. 313), ridimensionando il quadro a semplice lavoro di scuola.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. KV288, p. 747.

(634) Bonifazio Veronese, bottega di, *Sacra famiglia con i Santi Elisabetta, Caterina e Giovannino*, olio su tavola, 107 x 134 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 211.

Il dipinto, giunto a Dresda (1738) per tramite di Rossi e lì subito inventariato come opera di Tiziano (Inv. "vor 1741", fol. 220V, 2367 a), fu assegnato a Palma il Vecchio a partire dal catalogo di Matthäi (1843, cat. n. 652), un'attribuzione in seguito mantenuta anche da Hübner (cfr. 1872, cat. n. 246). Sulla scia del parere morelliano (1880, pp. 213, 222; 1886, pp. 185, 193; 1891, p. 323), Woermann assegnò dapprima la tavola al cosiddetto Bonifazio veronese il giovane (1887-1892, cat. n. 211), per poi limitarsi a dirla un lavoro di scuola (1905-1908, cat. n. 211) – assegnazione che il dipinto ha conservato fino a oggi nei cataloghi del museo sassone. Anche Simonetti ha recentemente inserito la tavola fra le opere soltanto attribuite al de' Pitati.

Bibliografia:

- Simonetti, 1986, cat. n. A 45, p. 121;
- Marx, 2005, II, cat. n. 189, p. 129.

(635) Vedi note 468, 490.

(636) M.A. Guisconi, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia*, Venezia 1556.

(637) P. Lomazzo, *Trattato dell'arte delle Pittura et Architettura*, 7 voll., Milano 1584.

(638) Pittore veneto del XVI secolo, *Le tre grazie*, olio su tela, 158 x 121 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 238.

Il dipinto, proveniente dalle collezioni del principe Eugenio e del pittore Boucheron, fu anticamente ritenuto autografo di Bonifacio Bembo. Tuttavia, come Morelli (1891, p. 317), anche Vesme (cfr. Gabrielli) assegnò la tela a un pittore fiammingo, mentre, in una

comunicazione orale al museo, Fiocco sostenne trattarsi di un artista bolognese, forse dell'Aloisi. Più recentemente, Gabrielli ha preferito assegnare l'opera alla scuola veneta del Cinquecento.

Bibliografia:

- Gabrielli, 1971, cat. n. 238, p. 204, tav. 60, fig. 128.

(639) Alcuni brevi riferimenti all'affresco con i ritratti sforzeschi eseguito da Bonifacio Bembo nella chiesa di Sant'Agostino a Cremona si trovano nella ricostruzione del corpus pittorico dell'artista proposta da R. Longhi (ii), *"Me pinxit". La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)*, in *"Pinacotheca"*, 1928-1929, pp. 79-87, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1968, pp. 57-66

(640) Benedetto Bembo, *Polittico di Torchiara (Madonna con il Bambino e angeli; da sinistra, Sant'Antonio abate, San Nicomede, Santa Caterina d'Alessandria, San Pietro martire, nella predella i Dodici Apostoli)*, tempera su tavola trasportata su tela (eccetto la predella), 123 x 229 x 25 cm, cornice in legno intagliato, dorato e dipinto, Milano, Castello Sforzesco, inv. n. 556.

Inscritto sui gradini del trono: "BENEDICTUS BEMBUS EDDIIT / MCCCCLXII MENSIS MAII."

Il polittico, l'unica opera certa di Benedetto Bembo e perciò fondamentale per la ricostruzione del catalogo del pittore, fu commissionato all'artista da Pier Maria Rossi per la cappella di San Nicomede nel castello di Torchiara (Parma).

Bibliografia:

- G. Cappelli, P.P. Mendogni, *Il Castello di Torrechiara, storia, architettura e dipinti*, Public Promo Service Editrice, Parma 1994, p. 121;
- Basso, Natale, 2005, cat. n. 2, pp. 34-35.

(641) Bonifazio de' Pitati, *Madonna con il Bambino e i Santi Giacomo Maggiore, Girolamo, Giovanni Battista fanciullo e Caterina d'Alessandria*, olio su tavola, 73 x 116,8 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1202.

Il dipinto, un tempo nelle collezioni Terzi e Andreossi a Bergamo e Milano, fu acquisito nel 1886 dal museo londinese presso gli eredi di Enrico Andreossi. Tradizionalmente considerato un'opera di Palma il Vecchio, l'attribuzione al de' Pitati fu avanzata per la prima volta da Morelli (1880, p. 218; 1886, p. 189; 1891, p. 318), sebbene già Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, pp. 367-368) – che pure assegnavano l'opera al Palma – vi avessero riconosciuto un modello stilistico molto apprezzato da Bonifazio e da Schiavone durante la seconda metà del secolo. L'attribuzione tradizionale a Palma il Vecchio fu riproposta da Venturi (1928, IX/III, p. 1059), che pensò a una collaborazione con Antonio Palma, mentre il giudizio morelliano è stato confermato da Westphal e, più recentemente, da Gould (1975, p. 31) e Simonetti.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 25-27;
- Simonetti, 1986, cat. n. 31, p. 107.
- Baker, Henry, 2001, p. 47.

(642) Bonifazio de' Pitati, scuola di, *La Sacra Famiglia con i Santi Caterina, Barbara, Gerolamo e Giovannino*, olio su tela, 80 x 130 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 269.

Il parere di Morelli, secondo il quale la tela sarebbe uscita dalla scuola del de' Pitati (1880, p. 218; 1886, p. 190; 1891, pp. 318-319), è stato più recentemente riproposto anche da Westphal e Simonetti.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 107, p. 115;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 178, p. 126 (con numero di inventario 152).

(643) Sir Frederic William Burton (1816-1900) fu artista e direttore della National Gallery di Londra tra il 1874 e il 1894.

(644) Vedi nota 492.

(645) Bonifazio de' Pitati, *Sacra Conversazione con Santa Caterina e San Giovanni Battista fanciullo*, olio su tela, 71 x 100 cm, Boston, Gardner Museum.

Il dipinto fu nella collezione di J.P. Richter a Londra (1893), dove Berenson lo acquistò a nome di Isabella Gardner (1895). Morelli per primo assegnò la tela a Bonifazio (1891, p. 319), un giudizio confermato da Berenson (1894, p. 89), che la inserì fra le realizzazioni giovanili del maestro. La critica successiva si è dichiarata concorde con l'attribuzione al de' Pitati, e recentemente Simonetti ha proposto una datazione anticipata al 1520.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 27-28;
- Simonetti, 1986, cat. n. 1, p. 96.

(646) Nel duomo di Pordenone sono attribuiti a Giovanni Maria Zaffoni, detto Calderari, alcuni interventi nel fonte battesimale, gli affreschi con scene tratte dalla vita della Vergine e di Cristo nella cappella Montereale-Mantica, e la pala d'altare con *l'Istituzione dell'Eucarestia*, eseguita nel 1547 per la Confraternita del Santissimo Sacramento (oggi conservata al Museo Civico di Pordenone).

Bibliografia:

- C. Furlan, "Per dar maggiore vaghezza et splendore alla chiesa". *La decorazione pittorica dalla metà del Quattrocento alla fine del Cinquecento*, in P. Goi, a cura di, *San Marco di Pordenone*, Edizioni Geap, Fiume Veneto (Pordenone) 1993, pp. 227-273, p. 257 sgg..

(647) Nel 1555, i confratelli della chiesetta di Santa Trinità a Pordenone commissionarono al Calderari un ciclo di affreschi per l'abside della chiesa con scene tratte dal Vecchio Testamento.

Bibliografia:

- A. Benedetti, *Storia di Pordenone*, a cura di D. Antonini, Ed. de il Nocello, Pordenone, 1964.

(648) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Sacra famiglia con un angelo, San Girolamo e Santa Lucia*, olio su tela, 103,5 x 141,5 cm, Roma, Galleria Colonna.

La tela, che in un primo momento fu alternativamente attribuita a Palma il Vecchio e a Tiziano, venne assegnata al de' Pitati da Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, II, p. 467), un parere subito confermato da Morelli (1880, p. 219; 1886, pp. 190-191; 1891, p. 320) – che la riteneva un lavoro del Bonifazio migliore – e da Venturi (1928, IX/III, pp. 1039-1040). Tuttavia, l'opera, benché ancora catalogata da Safarik come originale del de' Pitati, fu ritenuta da Westphal troppo debole per il maestro, un parere recentemente condiviso anche da Simonetti.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 86, p. 108;
- Safarik, 1981, cat. n. 25, p. 37;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 141, p. 125.

(649) Bonifazio de' Pitati, *Madonna in trono con il Bambino e i Santi Omobono, Barbara e Giovannino* (detta *Madonna dei Sartori*), olio su tela, 129 x 148,5 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Firmato e datato: "MDXXXIII / ADI VIII / NOVE"; "BONIF. / ACIO. F./"

Il dipinto, proveniente dalla Scuola dei Sartori presso il Campo dei Gesuiti a Venezia, è l'unica opera firmata del maestro che ci sia pervenuta e ricopre per questo un posto di primaria importanza per qualsiasi analisi critica sull'artista. Con le soppressioni napoleoniche l'opera entrò a far parte delle proprietà demaniali e fu trasferita a Palazzo Reale, trovando la sua attuale collocazione soltanto dopo la Seconda guerra mondiale.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 15-18;
- Simonetti, 1986, cat. n. 20, pp. 103-104.

(650) Bonifazio de' Pitati, *Sacra Conversazione con Costantino, Sant'Elena e San Giovannino*, olio su tavola, 117 x 145 cm, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912 n. 84.

L'opera, forse proveniente dal Convento della Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia, fu anticamente attribuita a Palma il Vecchio (cfr. Boschini, 1664, p. 448). Si deve a Morelli (1880, p. 219; 1886, p. 191; 1891, p. 320) il merito di aver per primo proposto il attribuzione a Bonifazio de' Pitati, un parere in seguito confermato da Berenson (1894, p. 89) e dal resto della critica successiva, con datazioni che oscillano fra il 1520 e il 1537-1540 (Westphal).

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 40-41;
- Simonetti, 1986, cat. n. 2, p. 96.

(651) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Madonna con il Bambino tra i Santi Marco e Ursula*, olio su tela, 133 x 198 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 193.

Come Morelli (1891, p. 320), anche Berenson (1894, p. 94) era certo che l'opera fosse un originale del de' Pitati, mentre a partire dal giudizio espresso da Westphal la critica è concorde nel ritenere il quadro troppo debole per il maestro.

Bibliografia:

- von Engerth, 1884, cat. n. 68, pp. 54-55;
- Westphal, 1931, cat. n. 152, p. 128;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 234, p. 128.

(652) Bonifazio de' Pitati, *Sacra Famiglia con i Santi Francesco, Antonio Abate, Maria Maddalena, Elisabetta e San Giovannino*, olio su tela, 155 x 205 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 119.

Il dipinto, proveniente dalla collezione del Cardinale Ludovico Ludovisi (1663), fu tradizionalmente attribuito a Palma il Vecchio. Si deve a Villot (1852, p. 48) il merito dell'attribuzione al de' Pitati, in seguito confermato dal resto della critica.

Bibliografia:

- B. de Tausia, 1882, cat. n. 74, p. 63;
- Westphal, 1931, pp. 33-35;
- Simonetti, 1986, cat. n. 9, p. 99.

(653) Bonifazio de' Pitati, attribuito, *Il ritrovamento di Mosé*, olio su tela, 101 x 140 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 208.

Il dipinto, acquistato nel 1725 (Le Plat) per la collezione reale sassone come opera di Tiziano (cfr. 1722-1728, A 1566), fu catalogato da Matthäi (1835, Innere Galerie, cat. n. 118) sotto il nome di Bonifazio Bembi, un giudizio confermato anche da Hübner (1856, cat. n. 241; 1862-1872, cat. n. 261). Fu Morelli (1880, p. 219; 1886, p. 191; 1891, p. 321) il primo a suggerire il nome del de' Pitati, subito accolto da Woermann (1887-1908, cat. n. 208), il quale sembra tuttavia confondere Bonifazio Bembi e Bonifazio Veronese. A Dresda, il dipinto è ancora oggi catalogato come autografo del maestro, mentre Westphal vi ha riconosciuto la mano di Palma il Vecchio e Simonetti si è più recentemente limitata a espungere l'opera dal corpus del de' Pitati.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 15, p. 87;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 43, p. 121;
- Marx, 2005, II, cat. n. 186, p. 128.

(654) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Mosé salvato dalle acque*, attuale ubicazione ignota, già Roma, collezione Principe Chigi

Mentre Westphal ricordava ancora l'opera nella collezione romana del principe Chigi ritenendola un lavoro originale del maestro, Simonetti ha inserito il quadro fra quelli espunti dal corpus pittorico del de' Pitati.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, p. 87;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 147, p. 125.

(655) Vedi nota 491.

(656) Vedi nota 493.

(657) Vedi nota 598.

(658) Bonifazio de' Pitati, bottega di, *La risurrezione di Lazzaro*, olio su tela, 132,5 x 200 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 212.

Il dipinto, proveniente da Casa Pisani di S. Stefano a Venezia, giunse a Dresda nel 1749, dove fu subito inventariato come opera di Bonifacio Bembo (Inv. 1747-1750, fol. 44R, 441). Fu Morelli che per primo attribuì il quadro al de' Pitati (1880, p. 220; 1886, p. 191; 1891, p. 321), un parere inizialmente confermato da Woermann (1887-1892, cat. n. 212), che in seguito preferì nondimeno limitarsi ad assegnare l'opera alla scuola del maestro (1905-1908, cat. n. 212). La critica contemporanea è concorde nel riferire il quadro alla scuola del de' Pitati.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, p. 91;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 46, p. 121;
- Marx, 2005, II, cat. n. 190, p. 129.

(659) Vedi note 491, 655.

(660) Bonifazio de' Pitati, *La sentenza di Salomone*, olio su tela a due arcate, 181 x 309 cm, Venezia, Accademia, inv. n. 295.

Il dipinto, proveniente dalla stanza del Magistrato del Sale nel Palazzo dei Camerlenghi di Rialto a Venezia, è stato ritenuto opera del de' Pitati da Morelli (1880, p. 220; 1886, p. 192; 1891, p. 321), Venturi (1928, IX/III, p. 1046) e da pressoché tutta la critica successiva fino a oggi.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 18-21;
- Simonetti, 1986, cat. n. 21, p. 104.

(661) Bonifazio de' Pitati, scuola di, *Cristo e l'adultera*, olio su tela, 181 x 309 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 50.

Il dipinto, ritenuto da Morelli opera originale, è invece attribuito dalla critica contemporanea alla bottega del maestro.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 110, pp. 115-116;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 197, p. 127.

(662) Bonifazio de' Pitati e bottega, *La predica di Sant'Antonio da Padova*, olio su tela, 195 x 115 cm, Camposanpietro (Padova), chiesa dei francescani.

Il dipinto, già ricordato da Ridolfi nella chiesa dei francescani di Camposanpietro (1648, I, p. 289), è stato oggetto di pesanti interventi di restauro e rimaneggiamento. Morelli sostenne l'autografia del de' Pitati, pur ammettendo una collaborazione del presunto "Bonifazio il giovane", un parere condiviso da Berenson (1894, p. 88), che riconobbe l'intervento di alcuni aiuti, e, recentemente, anche da Simonetti. Westphal pensò invece trattarsi di una composizione originale del maestro eseguita da alcuni allievi della sua bottega.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 63, p. 100;
- Simonetti, 1986, cat. n. 36, p. 109.

(663)

(a) Bonifazio de' Pitati, copia da, *Predicazione di Sant'Antonio da Padova*, matita rossa e nera, acquerello rosso, carta ingiallita, 35 x 24,9 cm, Milano, Castello Sforzesco, inv. n. 4965.

Il disegno, che sia Morelli sia Frizzoni (1886, tav. XXV) ritennero opera di Bonifazio Veronese, è probabilmente una semplice copia dalla tela omonima conservata nel Santuario del Noce a Camposanpietro (Padova).

Bibliografia:

- Bora, 1988, cat. n. 123, p. 285;
- G. Bora, a cura di, *Giovanni Morelli: collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (cat. Mostra, Milano, Castello Sforzesco, 1994-1995), Silvana, Cinisello Balsamo (Mi) 1994, cat. n. III. 70 (a cura di P. Zambrano), pp. 160-161.

(b) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Testa di giovane*, sanguigna, controfondo bruno-grigio, 17,2 x 12,8 cm, Milano, Castello Sforzesco, inv. n. A/P 1732 (già 1713) (4964).

Anche questo foglio, ritenuto autografo da Morelli, è oggi soltanto attribuito al maestro veronese.

Bibliografia:

- Frizzoni, 1886, tav. XXIV;
- Bora, 1988, cat. n. 42, p. 267.

(664) Nelle edizioni del 1880 e del 1886 figuravano a questo punto del testo tre disegni – a cui Morelli fa qui per altro ancora riferimento (I, II, III) – che riproducevano le forme caratteristiche dell'orecchio nelle opere di Palma il Vecchio e dei due presunti Bonifazio, "il vecchio" e "il giovane" (cfr. 1880, p. 221; 1886, p. 193).

(665) Bonifazio de' Pitati e bottega, *Cena in Emmaus*, olio su tela, 148 x 415 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 383.

L'opera proviene dagli Uffizi del Magistrato del Sale in Palazzo Camerlenghi a Venezia: giunta a Brera nel 1811, essa si trova in deposito dal 1964 nella Chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie. Citata già da Ridolfi come originale del de' Pitati (1648, I, p. 286), la tela fu riconosciuta quale lavoro del maestro da Morelli (1880, p. 221; 1886, p. 193; 1891, p. 322), Venturi (1928, IX/III, p. 1053), Berenson (1932, p. 94) e dalla quasi totalità della critica successiva, che pure ha in genere preferito riconoscervi un l'intervento della bottega.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 44-46;
- Simonetti, 1986, cat. n. 35, p. 108;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 31, pp. 70-71.

(666) Bonifazio de' Pitati, *Cristo in trono con santi*, olio su tela a tre arcate, 194 x 448 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. n. 331.

Il dipinto faceva parte del ciclo decorativo di Palazzo Camerlenghi a Venezia, dove era esposto nella Camera dei Governatori delle Entrate. Sebbene la maggior parte della critica sia sempre stata concorde nel riconoscervi un lavoro originale del de' Pitati, Westphal ha suggerito trattarsi di un'opera di collaborazione tra il maestro e la sua bottega. Discordante anche il parere di Faggin (1963, pp.84, 89, 95), che ha preferito attribuire il quadro a Domenico Biondo.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 21-22;
- Simonetti, 1986, cat. n. 11, p. 100.

(667) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Ultima cena*, olio su tela, 208 x 332 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 948.

A partire dal giudizio espresso da Venturi (1928, IX/III, p. 1059), che assegnò la tela ad Antonio Palma, la critica è stata tendenzialmente concorde nel ritenere l'opera troppo debole per il de' Pitati. Mentre Westphal ha fatto proprio il parere di Venturi, Simonetti si è più recentemente limitata a includere il dipinto nel catalogo delle opere espunte dal corpus pittorico di Bonifacio Veronese.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 68, p. 102;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 61, p. 122.

(668) Bonifazio de' Pitati, *Ultima cena*, Venezia, chiesa di Santa Maria Domini.

Il dipinto, attribuito a Palma il Vecchio da Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 139), fu restituito da Moschini (1815, II, p. 139) al suo legittimo artefice. Assegnato da Morelli al più giovane dei tre presunti Bonifazio, il quadro è stato declassato da Westphal a semplice lavoro di bottega, mentre più recentemente Simonetti ha riproposto l'attribuzione al de' Pitati.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 105, p. 114;
- Simonetti, 1986, cat. n. 27, p. 106.

(669) Antonio Palma, *Il Ritorno del figliol prodigo*, olio su tela, 110 x 202 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 186.

Già attribuita a Tiziano negli inventari del museo (1693, 1700), nel Fidecommissio del 1833 (cfr. Della Pergola, 1955, I, p. 123) la tela fu registrata come opera del de' Pitati, un'assegnazione che essa conservò per quasi un secolo. Fu soltanto nel 1928 che Venturi (1928, IX/III, p. 1057) propose di attribuire il quadro ad Antonio Palma, un giudizio accolto da quasi tutta la

storiografia artistica successiva. Soltanto Phillips (1912 (ii), p. 211) preferì continuare a sostenere la mano del de' Pitati.

Bibliografia:

- Della Pergola, 1955, I, p. 123;
- N. Ivanoff, *Antonio Negretti detto Antonio Palma*, in P. Zampetti, a cura di, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento III*, Poligrafiche Bolis Bergamo, Bergamo 1979, pp. 379-399, cat. n. 6, p. 391, figg. pp. 396, 390.

(670) Vedi note 468, 490, 635.

(671) Vedi nota 634.

(672) Vedi note 460, 476, 632.

(673) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Sacra Famiglia con le Sante Elisabetta, Caterina e il San Giovannino*, olio su tavola, 84,5 x 115,2 cm, Stoccarda, Staatsgalerie, inv. n. 122.

Il dipinto è stato di volta in volta ritenuto di Palma il Vecchio o del de' Pitati. Fu Morelli il primo a suggerire l'attribuzione a quest'ultimo (1880, p. 222; 1886, p. 194; 1891, p. 323), un parere dapprima registrato soltanto come possibile alternativa nel catalogo della pinacoteca (1899, cat. n. 17, p. 5), e in seguito accolto senza riserve (Lange-Tuebingen, 1907, cat. n. 435, p. 167). Westphal, osservando l'elevata plasticità dell'opera, atipica per la scuola veneziana, ha invece proposto di assegnare la tavola al Garofalo o alla sua scuola. Simonetti si è di recente limitata a segnalare il quadro fra i lavori espunti dal corpus del de' Pitati, mentre l'opera non viene affatto menzionata nel catalogo della Staatsgalerie curato da Ewald (1992).

Bibliografia:

- K. Graf von Baudissin, *Katalog der Staatsgalerie zu Stuttgart*, Amtliche Ausgabe, Stuttgart 1931, cat. n. 122, p. 20;
- Westphal, 1931, cat. n. 20, p. 88;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 155, p. 125.

(674) Bonifazio de Pitati, attribuito a, *La Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Giovanni*, olio su tavola, 90 x 127 cm, Stoccarda, Staatsgalerie, inv. n. 485.

Il dipinto, tradizionalmente ritenuto un lavoro di Palma il Vecchio, fu attribuito da Morelli (1880, pp. 222-223; 1886, p. 194; 1891, pp. 323-324) al de' Pitati, un parere più tardi accolto anche da Spahn (1932, p. 190). Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 378) pensarono invece a un quadro molto ritoccato di Jacopo, mentre il catalogo della pinacoteca tedesca l'ha assegnato alternativamente a Palma il Vecchio e a Bonifazio. Secondo Westphal il disegno sarebbe troppo duro, il modellato troppo plastico e la composizione troppo scadente per poter pensare a un lavoro autografo del de' Pitati; anche Simonetti ha recentemente espunto il dipinto dalle opere del maestro. Mariacher segnala invece la tavola fra quelle ingiustamente attribuite a Palma il Vecchio, mentre Rylands (1992) non la cita neppure.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 22, p. 89;
- Mariacher, 1969, p. 108;
- Simonetti, 1986, cat. n. A157, p. 126 (con numero di inventario 389).

(675) Bonifazio de' Pitati, *Il ricco Epulone*, olio su tela, 205 x 437 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 291.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Giustiniani, fu menzionato per la prima volta da Boschini (1660, p. 311). La paternità dell'opera non è mai stata messa in discussione dalla critica, unanime nel riconoscerla il lavoro migliore del de' Pitati.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, pp. 46-47;
- Simonetti, 1986, cat. n. 58, p. 116.

(676) Bonifazio de' Pitati, *San Girolamo e Santa Beatrice*, olio su tela, 203 x 107 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 294.

Sia questa tela sia il suo *pendant* (vedi nota successiva) provengono dal Refettorio del Monastero di Sant'Andrea della Certosa al Lido di Venezia. Entrambi i dipinti sono menzionati in un documento di pagamento del 1536 che ne attesta l'esecuzione da parte del de' Pitati. Soltanto Westphal si è espressa contro la tradizionale attribuzione delle due tele, altrimenti accolta dal resto della critica.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 119, p. 117;
- Simonetti, 1986, cat. n. 30, pp. 106-107.

(677) Bonifazio de' Pitati, *San Bruno e Santa Caterina*, olio su tela, 216 x 128 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 293.

Si veda la nota precedente.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 118, p. 117;
- Simonetti, 1986, cat. n. 29, pp. 106-107.

(678) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *San Silvestro e San Filippo*, olio su tela, 216 x 128 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 290.

La critica contemporanea è tendenzialmente concorde nel ritenere il dipinto troppo debole e primitivo per poter essere del maestro.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 117, p. 117;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 189, p. 127.

(679) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Sant'Antonio e San Marco*, olio su tela, 220 x 138 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 277.

Westphal ha riconosciuto nelle figure dei due Santi i caratteri della bottega del maestro, mentre Simonetti si è limitata a includere il dipinto nel catalogo delle opere espunte dal corpus del de' Pitati.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 109, p. 115;
- Simonetti, 1986, cat. n. 185, p. 126.

(680) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Sant'Antonio Abate, Sant'Andrea e San Giovanni Evangelista*, olio su tela, 265 x 137 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 286.

La critica contemporanea ha preferito espungere la tela dal corpus pittorico del maestro.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 114, p. 116;
- Simonetti, 1986, cat. n. 209, p. 127.

(681) Non identificato.

(682) Non identificato.

(683) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Ultima cena*, olio su tela, 200 x 475 cm, Venezia, chiesa di Sant'Alvise.

Attribuita al de' Pitati da Selvatico-Lazari (1881, p. 263) e da Marini (1905), la tela fu assegnata a Girolamo da Santa Croce da Lorenzetti (1926). Viste le altre rappresentazioni di analogo soggetto (vedi note 667 e 668), Westphal ha ipotizzato l'esistenza di un originale comune, mentre Simonetti si è limitata a inserire il quadro fra le opere espunte dal corpus pittorico del maestro. Più di recente, Gislon ha invece sostenuto trattarsi di un lavoro di Antonio Palma e della sua bottega, erede legittima di quella del Bonifazio.

Bibliografia:

- Westphal, 1931, cat. n. 96, p. 111;
- Simonetti, 1986, cat. n. A 162, p. 126;
- C. Gislon, *Ipotesi per quattro dipinti della chiesa di Sant'Alvise a Venezia*, in "Arte. Documento. Tiepolo salvato", Edizioni della Laguna, 16 (2002), pp. 90-98.

(684) Bonifacio de' Pitati, *Annunciata*, olio su tela, 460 x 355 cm (misure della tela ottocentesca su cui è incollato il dipinto originale), Venezia, chiesa di Sant'Alvise.

Insieme al dipinto con i due Santi Vescovi *Alvise* e *Agostino* (olio su tavola, ciascuno 300 x 120 cm), questo quadro costituiva parte della decorazione pittorica delle portelle dell'organo costruito da Vincenzo Colombo prima del 1547 per la chiesa di Sant'Alvise (cfr. Boschini, 1664, p. 455). Smontati fin dal 1815, i dipinti sono stati successivamente riasssemblati attorno al pulpito della parete ovest della chiesa, e le tele con la Vergine annunciata e l'angelo annunciante ricomposte in un unico dipinto. I quadri, che pure furono tradizionalmente attribuiti alla scuola di Bonifacio de' Pitati, non sono menzionati da Simonetti (1986, pp. 83-134) nel suo catalogo ragionato del pittore; grazie al recente restauro condotto da Egidio Arlango, i dipinti hanno invece rivelato tutta la loro qualità e originalità. Fiorella Spadavecchia ha evidenziato la loro vicinanza all'*Annunciazione con il Padre Eterno* delle Gallerie dell'Accademia e confermato così l'attribuzione al de' Pitati, per il quale non è insolita la frequente rielaborazione di uno stesso tema pittorico. Caterina Gislon ha poi suggerito il nome di Girolamo da Santa Croce quale autore del *Sant'Agostino* e del *Sant'Alvise*.

Bibliografia:

- F. Spadavecchia, *Il restauro delle portelle d'organo di Bonifacio de' Pitati nella chiesa di Sant'Alvise*, in "Restauro a Venezia 1987-1998", Soprintendenza per il Patrimonio Artistico Storico e Demoetnoantropologico di Venezia, n. 22 (2001), pp. 35-38;
- Gislon, 2002, pp. 90-98.

(685) Non identificato.

(686) Antonio Palma, attribuito a, *Ludovico da Tolosa distribuisce l'elemosina*, olio su tela centinata, 198 x 155 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 562.

La tela, proveniente dal Magistrato del Monte Novissimo in Palazzo Camerlenghi a Venezia, fu eseguita non prima del 1555, quando ormai Bonifazio Veronese era già morto. La sua realizzazione si deve quindi a un allievo del maestro, forse Antonio Palma.

Bibliografia:

- Simonetti, 1986, cat. n. A 102, p. 123;
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, cat. n. 96, pp. 180-182.

(687) Bonifazio de' Pitati, attribuito a, *Madonna in gloria con cinque Santi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 309, in deposito nella chiesa di San Giobbe.
Simonetti ha segnalato il dipinto fra le opere espunte dal catalogo dell'artista.

Bibliografia:

- Simonetti, 1986, cat. n. A 181, p. 126.

(688) C. Justi, *Diego Velasquez und sein Jahrhundert von Carl Justi. Mit einem Abriss des literarischen und Künstlerischen Lebens in Sevilla. Titelpuffer und zwanzig Illustrationen*, Verlag von Max Cohen und Sohn, Bonn 1888.

(689) Antonio Palma, *Resurrezione di Cristo*, olio su tela, 90 x 116,2 cm, Stoccarda, Staatsgalerie, inv. n. 167 (1931) (cat. n. 464 nel 1903).

Firmato sul sarcofago: "TONIVS PALMA P" (firma apocrifa, ridipinta?).

Il dipinto, proveniente dalla collezione Barbini-Breganze (cat. n. 128), fu acquistato dal museo di Stoccarda nel 1852. La prima segnalazione dell'opera si deve proprio a Morelli (1891, p. 326), che qui sostiene l'attribuzione ad Antonio Palma, un parere tendenzialmente accolto dalla critica successiva. L'opera non figura nel recente catalogo della pinacoteca tedesca (1992).

Bibliografia:

- *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung im königlichem Museum der bildenden Künste zu Stuttgart*, Verlag von W. Spemann, Stuttgart 1903, cat. n. 464, pp. 103-104;
- Graf von Baudissin, 1931, cat. n. 167, pp. 116-117;
- Ivanoff, *Antonio Negretti detto Antonio Palma*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1979, cat. n. 9, p. 392, figg. pp. 394, 388.

(690) Antonio Palma, *Pietà* (stendardo), olio su tela, 90 x 60 cm, Serina Alta (Bergamo), sagrestia della chiesa dell'Annunziata.

Firmato e datato: "M. D. LXV. ANTONIVS PALMA PICTOR FECIT."

È a Morelli (1891, p. 326) che si deve il merito di aver segnalato per primo la tela, la cui attribuzione ad Antonio Palma è stata generalmente confermata dalla critica.

Bibliografia:

- Ivanoff, *Antonio Negretti detto Antonio Palma*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1979, cat. n. 8, p. 392, figg. pp. 396, 389.

(691) Paris Bordone, *Apollo fra Marsia e Mida*, olio su tela, 98 x 81,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 203.

Il dipinto giunse a Dresda prima del 1754 già recando l'attribuzione al Bordone (Inv. 1754, fol 23r, 283, Innere Galerie), confermata da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Canova, 1964, p. 118, fig. 97 (erroneamente segnalato come distrutto nel bombardamento della notte fra il 13 e il 14 febbraio 1945);
- Weber, 1996, pp. 83-84;
- Marx, 2005, II, cat. n. 198, p. 131.

(692) Paris Bordone, *Diana cacciatrice con due ninfe*, olio su tela, 116 x 187 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 204.

Il dipinto giunse a Dresda prima del 1754 recando già la sua corretta attribuzione al Bordone (Inv. 1754, fol. 25R, 315). Purtroppo la tela andò distrutta in occasione del bombardamento di Dresda, nella notte tra il 13 e il 14 febbraio 1945 (cfr. Ebert 1963, p. 22).

Bibliografia:

- Canova, 1964, p. 118, fig. 139;
- Weber, 1996, p. 84;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV33, p. 689.

(693) Paris Bordone, *Sacra famiglia con San Girolamo, Santa Elisabetta e San Giovannino*, olio su tela, 113 x 150 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 205.

Il dipinto, acquistato per la collezione di Augusto III da casa Pisani di Santo Stefano a Venezia nel 1749 (Inv. 1747-1750, fol. 23v, 437), è riconosciuto da tutta la critica quale opera autentica del Bordone.

Bibliografia:

- Canova, 1964, p. 119 (erroneamente segnalato come distrutto nel bombardamento della notte fra il 13 e il 14 febbraio 1945);
- Weber, 1996, p. 84;
- Marx, 2005, II, cat. n. 199, p. 131.

(694) Jacopo da Bassano, *Sansone sconfigge i Filistei*, olio su tela, 156 x 219,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 252 A (già gall. n. 206).

Il dipinto giunse a Dresda dalla Galleria imperiale di Praga nel 1749. Registrato nell'inventario redatto da Guarienti come opera di Giulio Romano (1747-1750, fol. 35R, cat. n. 304), il quadro fu giudicato un lavoro di Paris Bordone da A. Hirt (1830, p. 69), un parere accolto soltanto con riserva da Hübner, il quale preferì limitarsi a catalogare l'opera come lavoro di un ignoto veneziano (1880, cat. n. 284). Woermann, che pur riportava il giudizio espresso da Hirt, attribuì più prudentemente il dipinto alla maniera di Paris Bordone (1887-1892, cat. n. 206) e, a partire dal 1905 (cat. n. 252 A) accolse l'attribuzione al giovane Jacopo da Bassano avanzata da Gustavo Frizzoni (1901, pp. 221 sgg.), confermata dalla critica successiva fino a oggi. Il quadro è infatti una copia autografa di un affresco realizzato dal maestro sulla facciata di Ca' Corno a Bassano (1538?).

Bibliografia:

- P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1958, p. 24, tavv. XI-XIII;
- A. Ballarin, a cura di, *Jacopo Bassano*, Bertinoro, Cittadella (Padova), 6 voll., 1995-1996, I (V. Romani, a cura di, *Jacopo Bassano Scritti 1964-1995*, 1995), pp. 100-102, 104, 109, 111, 113, 119, 143, fig. 19;
- Marx, 2005, II, cat. n. 61, p. 102.

(695) Paris Bordone, *La consegna dell'anello al doge*, olio su tela, 370 x 300 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 318.

Firmato sulla balaustra: "O. PARI DIS BORDONO"

Il dipinto, proveniente dalla Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Marco a Venezia, è senza dubbio una delle opere più famose dell'artista, al quale fu commissionato nel 1534.

Bibliografia:

- Canova, 1964, pp. 93-94, figg. 37-42.

(696) M. Caffi, *Il pittore Bordone*, in "Arte e Storia", X (1885).

(697) Paris Bordone, *Betsabea al bagno con le ancelle*, olio su tela, 234 x 217 cm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. n. WRM 517.

Firmato (apocrifo?) in basso a destra sulla base della colonna: "O PARIDIS BORDON(O?)".

Il dipinto, un tempo nella collezione del cardinale Fesch a Roma e poi in quella Deurer a Mannheim, è riconosciuto da tutta la critica quale originale del Bordone. La tela va identificata

con una delle due eseguite dall'artista per il palazzo di Carlo da Rho a Milano (cfr. Vasari, 1568, ed. Milanese, 1878-1885, VII, p. 465).

Bibliografia:

- Canova, 1964, p. 76, figg. 70-73;
- AA.VV., *Paris Bordon e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi* (Treviso, 28-30 ottobre 1985), Edizioni Canova, Treviso 1987, pp. 32 n. 23, 33, 56, 66, 67, 148, 205;
- R. Budde, R. Krischel, a cura di, *Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edward Munch*, Dumont, Colonia 2001, pp. 162-163.

(698) Non identificato.

(699) Rocco Marconi, *Cristo e l'adultera*, olio su tela, 131 x 197 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1306

Firmato su un cartellino apposto sulla colonna al centro: "ROCHVS / MARCHONIVS"

L'opera, un tempo nel Capitolo del convento di San Giorgio Maggiore a Venezia, è una delle poche firmate del Marconi. Secondo Heinemann si tratterebbe della versione originale, la più arcaica, sul tema del Cristo con l'adultera, più volte ripetuto anche dalla bottega del maestro. L'autenticità del dipinto non è mai stata messa in dubbio dalla critica.

Bibliografia:

- Moschini Marconi, 1955-1970, II, cat. 218, p. 137;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. S. 199 13, p. 119, II, fig. 561.

(700) Girolamo Romanino, cerchia di, *Cristo portacroce*, olio su tela, 87,5 x 109 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 222.

Il dipinto proviene dalla collezione de la Châtaigneraie a Parigi e fu acquistato dalla pinacoteca sassone nel 1745 per tramite del mercante Le Leu. Giunto a Dresda, il quadro fu attribuito a Rocco Marconi nel catalogo di Matthäi (1935, Abteilung H, cat. n. 536), un'attribuzione mantenuta, seppur soltanto con riserva, anche durante la direzione Hübner (1856-1872, cat. n. 251; 1880, cat. n.). Woermann, che pure riportava l'attribuzione morelliana a Francesco Prato da Caravaggio (1880, p. 226; 1886, p. 198; 1891, pp. 328-329), preferì esprimersi più cautamente, assegnando la tela prima alla scuola di Girolamo Romanino (1892), poi a un maestro bresciano (1887, 1905) e infine a un artista veneziano della metà del XVI secolo (1908). L'odierno catalogo della pinacoteca sassone segnala l'opera con un'attribuzione incerta al Romanino, mentre Alessandro Nova ne individua il legittimo artefice in Calisto Piazza.

Bibliografia:

- A. Nova, *Girolamo Romanino*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1994, cat. n. 182, p. 361;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1495, p. 436.

(701) Francesco Prato da Caravaggio, *Sposalizio della Vergine*, olio su tavola, 207 x 189 cm, Brescia, chiesa di San Francesco d'Assisi, cappella di San Giuseppe (prima cappella della navata sinistra).

Firmato alla base del capitello del primo pilastrino di sinistra: "FRANCISCI / DE PRATO / CARAAGESIS OPVS"

L'opera, commissionata per la cappella di San Giuseppe dalla corporazione denominata "paratico dei marangoni", sarebbe stata eseguita intorno al 1518-1520. Sebbene l'attribuzione al Prato da Caravaggio sia confermata dalla firma autografa, in passato la tavola fu attribuita a Giovanni Girolamo Savoldo (cfr. Ridolfi, 1648, p. 271). Fu Averoldo il primo a ricondurre l'opera al maestro da Caravaggio (1700, ed. 1977, p. 102).

Bibliografia:

- P. Tirloni, *Francesco Prata*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1975, pp. 553-571, cat. n. 2, p. 556, figg. pp. 565, 557, 559;
- M. Tanzi, *Francesco Prata da Caravaggio: aggiunte e verifiche*, in "Bollettino d'Arte", 44-45 (1987), pp. 141-156, pp. 142-143, fig. 3;
- P.V. Begni Redona, *Pitture e sculture in San Francesco*, in V. Volta, P.V. Begni Redona, R. Prestini, I. Panteghini, *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Brescia 1994, pp. 83-202, pp. 128-129.

(702) Morelli era in errore riguardo al ciclo di affreschi di San Rocco a Dovera, presso Brescia, oggi assegnato dalla critica a Callisto Piazza sia sulla base di osservazioni stilistiche sia grazie ad alcune fonti documentarie. Per un approfondimento sull'opera si rimanda qui a M. Marubbi, *Gli affreschi di Callisto Piazza nell'oratorio di San Rocco a Dovera*, in G.C. Sciolla, a cura di, *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento* (cat. mostra, Lodi, 7.10-17.12.1989, Museo Civico, Chiesa di San Cristoforo, Tempio dell'Incoronata), Electa, Milano 1989, pp. 286-292.

(703) Francesco Prata da Caravaggio, *Il martirio di Sant'Agata fra i Santi Pietro, Lucia, Apollonia e Paolo*, olio su tavola, 312 x 210 cm, Brescia, chiesa di Sant'Agata, altare maggiore. La critica è concorde nel riconoscere l'attribuzione di questa tavola al Prata da Caravaggio. Si tratta dell'unica opera del maestro datata con certezza (documento di pagamento, 1522).

Bibliografia:

- Tirloni, *Francesco Prata*, in *I pittori bergamaschi...cit.*, 1975, cat. n. 3, p. 556, figg. p. 564;
- Tanzi, 1987, p. 145, fig. 7.

(704) Gualtiero Padovano, *Allegoria della Liberalità verso le Arti*, 127,5 x 106 cm, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 217.

L'opera, proveniente dalla collezione del Marchese Mantova di Padova, fu dapprima catalogata a Dresda come lavoro di Domenico Carpioni (Inv. 1747-1750, fol 54v, 434). L'attribuzione del dipinto passò poi a Domenico Campagnola (Riedel/Wenzel 1765, G.E. 731) e fu come tale adottata anche durante la direzione di Julius Hübner (1867-1876, cat. n. 260; 1880, cat. n. 285). Il suggerimento di Morelli che potesse trattarsi di un quadro uscito dalla bottega del cosiddetto Bonifazio Veronese (1880, p. 226; 1886, p. 198; 1891, p. 329) fu accolto soltanto parzialmente da Woermann, il quale preferì ascrivere genericamente la tela alla scuola veneziana della metà del XVI secolo (1887-1908, cat. n. 217), un parere più tardi sostenuto anche da Posse (1929, cat. n. 217). L'attribuzione a Gualtiero Padovano, accolta in tempi recenti anche dalla Direzione della pinacoteca sassone, si deve a Larcher Crosato.

Bibliografia:

- L. Larcher Crosato, *Di una "allegoria della Liberalità" di Gualtiero Padovano*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", anno LXXVIII (1989), pp. 29-36;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1317, p. 395.

(705) All'epoca in cui scrive Morelli la Gemäldegalerie di Dresda era già in possesso di ben undici opere di Paolo Veronese (gall. nn. 223-230, 233, 235, 236), tutte giunte nel museo sassone fra il 1741 e il 1747, e la maggior parte provenienti dalla Galleria estense di Modena (1746). È dunque difficile stabilire a quali dipinti Morelli facesse qui riferimento come ai migliori del maestro.

(706) Paolo Veronese, copia da, *Sacra Famiglia*, olio su tela, 165 x 133 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 241.

Il dipinto, proveniente dalla collezione dell'Abate Caliarì a Venezia, giunse a Dresda come opera di Gabriele Caliarì (Inv. 1747-1750, fol. 36 v, 181), un nome che mantenne anche nel catalogo redatto da Riedel e Wenzel (1765, G.I. 295), e che anche Morelli (1880, p. 227; 1886, p. 199; 1891, p. 329) suggerì come il più probabile. Hübner preferì invece ricondurlo a Carletto Caliarì (1862-1872, cat. n. 318; 1880, cat. n. 344), mentre Woermann assegnò genericamente il dipinto agli eredi di Paolo Veronese (1887-1908, cat. n. 241). Nell'odierno catalogo della pinacoteca sassone, l'opera è segnalata come copia da Paolo Veronese.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 2076, p. 574.

(707) Artista veneziano, ca. 1590, *Ritratto di una Veneziana*, olio su tela, 132 x 113 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 249.

Il dipinto proviene da Casa Grimani Calergi a Venezia, dove fu acquistato nel 1744 per tramite di Rossi. Giunto a Dresda, esso fu subito inventariato come lavoro di Giovanni Antonio Fasolo "da Pavia", un nome confermato nei successivi cataloghi Hübner (1856, cat. 299; 1862, 1867, 1872, cat. 323). Sebbene Morelli si assegni qui il merito dell'attribuzione a Giovanni Antonio Fasolo "da Vicenza" (1880, p. 228; 1886, p. 199; 1891, p. 330), anche Hübner corresse il proprio errore fin dall'edizione francese del 1880 (cat. n. 349). Woermann si limitò a confermare il'attribuzione tradizionale (1887-1907, cat. n. 249), mentre l'odierno catalogo della pinacoteca lo rifiuta a causa della foggia degli abiti indossati dall'effigiata, che consentono di collocare l'esecuzione della tela alla fine del XVI secolo.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 2038, p. 566.

(708) Bernardino Fasolo, *Madonna in trono con il Bambino*, olio su tavola, 138 x 85,5 cm, Parigi, Musée du Louvre (deposito), inv. n. 1799.

Firmato e datato in basso al centro: "BERNARDINUS FAXOLUS DE PAPIA FACIEBAT 1518".

Il dipinto proviene da Palazzo Braschi a Roma. Rimane tuttavia da verificare l'osservazione di Morelli, secondo il quale l'opera sarebbe stata un tempo esposta nel castello di Fontainebleau.

Bibliografia:

- R. Fontanarossa, *Per Lorenzo e Bernardino Fasolo: il catalogo ragionato dei dipinti*, in "Artes", 6 (1998), pp. 44-58, p. 49, fig. 12.

(709) Maffeo Verona, *Cristo pianto dagli Angeli*, olio su tela, 108 x 87 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 86.

Il dipinto, giunto a Dresda dalla collezione Carignan di Parigi nel 1742, fu dapprima inventariato come opera di Francesco Salviati (Inv. 1747-1750, 272) e, più tardi, come Giuseppe Porta detto Salviati (cat. 1757, vol. II, p. XV). Quest'ultima attribuzione fu confermata da Morelli (1880, p. 228; 1886, p. 200; 1891, p. 330) e come tale il dipinto rimase invariato fino alla mostra fiorentina "Dresda sull'Arno: da Cranach a Van Gogh e oltre. Cento capolavori della Pinacoteca di Dresda" (Firenze, Palazzo Pitti, dicembre 1982-marzo 1983). Proprio durante la sua permanenza fiorentina, il quadro è stato riconosciuto quale opera genuina di Maffeo Verona, un artista di ben due generazioni più giovane del Salviati, trascurato dalla storiografia artistica ottocentesca e novecentesca.

Bibliografia:

- A.A. V.V., *Dresda sull'Arno. Da Cranach a Van Gogh e oltre. Cento capolavori della Pinacoteca di Dresda* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 4 dicembre 1982 - 4 marzo 1983), Electa, Milano 1982, fig. p. 100;

- L. Vertova, *Rivisitando Maffeo Verona*, in “Antichità viva”, anno XXII, 5-6 (1983), pp. 7-26;
- Marx, 2005, II, cat. n. 2056, p. 570.

(710) Domenichino, scuola di, *San Francesco eremita*, olio su rame, 53,5 x 39,5 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 352.

Il dipinto giunse a Dresda nel 1742 (Parigi, Le Leu) recando già un'attribuzione al Domenichino, che fu subito sostituita con una a Girolamo Munziano, un nome accolto soltanto con riserva da Hübner (1856-1872, cat. n. 328). Woermann (1908, cat. n. 352, p. 142) segnalò l'attribuzione morelliana (1880, p. 228; 1891, p. 330) alla scuola bolognese come la più plausibile, ristabilendo dal canto suo l'attribuzione tradizionale al Domenichino. Nel 1924, il dipinto è stato restituito alla Casa reale dei Wettiner (cfr. *Gesetz über die Auseinandersetzung zwischen dem Freistaate Sachsen und dem vormaligen Königshause*, in “Sächsisches Gesetzblatt”, n. 37, 21 luglio 1924, Gesetz n. 202).

(711) Artista veneto, XVII secolo, *Ritratto di dama*, olio su tela, 67,5 x 57,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 595.

Il dipinto, trasferito dal Grünes Gewölbe alla Gemäldegalerie prima del 1723, fu registrato come opera di Van Dyck nell'inventario del 1722-1728 (Inv. 1722-1728, B 1282). Fu Morelli il primo ad attribuire il ritratto a Pietro Longhi, un parere confermato da Woermann (1887-1908, cat. n. 595) e, più tardi, anche da Brosch (1929, p. 357). Posse assegnò invece l'opera a un generico “Pittore del XVIII secolo” (1929, p. 231), un'attribuzione precisata oggi dal riferimento all'ambiente veneto del Seicento. Anche secondo Pignatti il dipinto “non ha niente a che fare col Longhi” (cfr. 1968).

Bibliografia:

- T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Alfieri, Venezia 1968, p. 132;
- Marx, 2005, II, cat. n. 2042, p. 567.

(712) Sebastiano del Piombo, copia da, *Cristo portacroce e il Cireneo*, olio su tavola, 123 x 96,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 102.

Il dipinto, acquistato dal museo sassone sul mercato d'arte londinese (Kox, 1874), fece un tempo parte della collezione Reiset e di quella del principe Napoleone. Inventariato dapprima a Dresda come opera originale di Sebastiano del Piombo (Inv. Zugänge 1874-1944, cat. n. 32), e come tale ricordata anche da Crowe-Cavalcaselle (1876, VI, p. 407) e da Hübner (1876, cat. n. 2390), il quadro fu invece giudicato semplice copia fiamminga da Eisenmann (1881, p. 653), Morelli (1891, pp. 331, 332, 359), e dal resto della critica successiva. La tavola è in effetti una copia del dipinto omonimo del maestro conservato al Museo del Prado di Madrid (vedi nota successiva).

Bibliografia:

- Lucco, Volpe, 1980, p. 117;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1369, p. 407.

(713) Sebastiano del Piombo, *Cristo portacroce e il Cireneo*, olio su tela, 121 x 100 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 345.

Proveniente dalla collezione di Filippo IV di Spagna, il dipinto fu dapprima inviato all'Escorial (1656) per poi passare di lì al Prado (1839). L'attribuzione tradizionale a Sebastiano del Piombo non è mai stata messa in dubbio dalla critica, che oggi propende per una datazione al 1528-1530.

Bibliografia:

- Dussler, 1942, cat. n. 33, pp. 135-136;
- Lucco, Volpe, 1980, cat. n. 76, p. 117, tav. LVIII;
- Strinati, Wolfgang Lindemann, 2008, cat. n. 24 (a cura di M. Lucco), pp. 150-151.

(714) Lorenzo Lotto, copia da, *Cristo e l'adultera*, olio su tela, 110 x 134 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 197.

Il dipinto, proveniente dalla Kunstkammer, prima del 1723 entrò a far parte della pinacoteca sassone recando un'attribuzione alla "maniera del Pordenone" (cfr. Inv. 1722-1728, A 139), poi sostituita con una a Rocco Marcone (Riedel/Wenzel, 1765, G.E. 789). Durante la direzione di Julius Hübner (1880, cat. n. 502), il quadro fu giustamente riconosciuto come una copia del dipinto originale di Lorenzo Lotto conservato al Louvre (vedi nota successiva), un parere condiviso da Morelli, Woermann e dal resto della critica successiva fino a oggi.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1079, p. 338.

(715) Lorenzo Lotto, *Cristo e l'adultera*, olio su tela, 124 x 156 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 353.

Il dipinto, probabilmente proveniente dalla collezione parigina di Philippe de Mornay (1549-1623) e successivamente entrato in quella di Luigi XIV di Francia (1671), è riconosciuto da tutta la critica quale opera autografa di Lorenzo Lotto. Un'altra versione della tela, più tarda e di qualità inferiore, si trova nel Palazzo Apostolico di Loreto.

Bibliografia:

- Mariani Canova, 1975, cat. n. 202, p. 114;
- Brown, Humfrey, Lucco, 1998, cat. n. 30 (a cura di P. Humfrey), pp. 168-169.

(716) Lorenzo Lotto, copia da, *Cristo e l'adultera*, olio su tela, 103,5 x 130,5 cm, Roma, Galleria Spada, inv. n. 280.

È questa una copia cinquecentesca che ripropone la composizione dei due quadri del Lotto descritti alla nota precedente. Berenson (1901 (ii), p. 189) ritenne che la tela romana fosse stata realizzata a partire dal dipinto di Loreto.

Bibliografia:

- F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Sansoni, Firenze 1954, cat. n. 280, p. 95, fig. 121.

(717) Pittore veneziano del XVII secolo, *La vocazione di San Matteo*, olio su tela, 99,5 x 119 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 199.

L'opera, proveniente dalla Galleria estense di Modena (1746), fu subito inventariata a Dresda come lavoro del Pordenone (Inv. 1746 [1855], fol. 3r), un'attribuzione mantenuta nel catalogo redatto da Riedel e Wenzel (1765, G.I. 202) e accolta soltanto con riserva da Hübner (1856, 1862, cat. n. 254; 1867, 1872, cat. n. 253). Morelli (1891, pp. 332) credette di riconoscervi la mano di un copista fiammingo, mentre Woermann (1887-1908, cat. 199) ritornò a sostenere l'autografia del Pordenone, e Berenson (1897, p. 79) preferì assegnare la tela a Francesco Beccaruzzi, un allievo del Pordenone. Più recentemente, in una comunicazione al museo, Mauro Lucco ha proposto di individuare l'autore in Pietro Ricchi (Lucca 1605-1675 Udine); anche Stefania Mason ha suggerito trattarsi di una realizzazione *ex novo* del XVII secolo, prodotto dei recuperi cinquecenteschi che caratterizzarono l'età barocca. Il Dott. G.J.M. Weber, ex curatore della collezione dei Maestri Antichi italiani a Dresda, crede invece più probabile che il dipinto sia stato realizzato nel corso del primo cinquecento veneziano (1530) e pesantemente ritoccato durante il secolo successivo. Attualmente il quadro è catalogato a Dresda nella cerchia di Palma il Vecchio.

Bibliografia:

- Bentini, 1998, cat. n. 119 (a cura di S. Mason), pp. 343-344;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1330, p. 398.

(718) Annibale Carracci, *San Sebastiano*, olio su tela, 189 x 107 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 194 B (già 196).

Il dipinto giunse a Dresda dalla Galleria estense di Modena (1746) recando un'attribuzione a Carlo Feti (Inv. 1746 [1855]. fol. 6v), subito sostituita da Guarienti con una a Domenico Feti (1747-1750, cat. n. 164). Hübner, che pure mantenne l'attribuzione proposta da Guarienti, avanzò l'ipotesi che il quadro appartenesse piuttosto alla scuola veneziana (cfr. 1872, cat. n. 105). Woermann assegnò la tela alla maniera tarda di Lorenzo Lotto (1887, cat. n. 196; 1892-1908, cat. n. 194 B), mentre Morelli (1891, p. 332) e Richter (1888, pp. 191, 245) negarono recisamente tale ipotesi, il primo riconoscendovi una raffazzonatura della scuola bolognese del XVII secolo. Anche Berenson (1901 (ii), p. 245) ritenne il dipinto eseguito da un imitatore di Lorenzo Lotto, mentre Charles Loeser (1897, p. 331) lo disse perfino un originale dell'epoca tarda del maestro, in tal senso confermando il suggerimento di quel "conoscitore inglese" qui menzionato da Morelli e identificabile con il mercante d'arte Fairfax Murray, responsabile anche dell'acquisto del dipinto discusso alla nota successiva.

L'attribuzione ad Annibale Carracci, accolta nel moderno catalogo della pinacoteca sassone, si deve invece al recente intervento di Daniele Benati, che ne ha fatto comunicazione alla museo già in una lettera del 1995, confermando così quella che era già stata un'intuizione di Longhi.

Bibliografia:

- D. Benati, *Un San Sebastiano di Annibale Carracci a Dresda*, in "Nuovi studi Rivista di Arte Antica e moderna", anno I (1996), pp. 103-114;
- Bentini, 1998, cat. n. 124 (a cura di C. Casali), pp. 352-353;
- Marx, 2005, II, cat. n. 300, p. 153;
- D. Benati, *Annibale Carracci* (cat. mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 22.9.2006-7.1.2007), Electa, Milano 2006, p. 140.

(719) Lorenzo Lotto, copia da, *Maria con il Bambino e quattro Santi*, olio su tavola, 85 x 103 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 195, attuale collocazione sconosciuta.

Firmato (apocrifo?) sul cartiglio a sinistra: "L.LOTVS.F".

Nel 1883, il dipinto fu acquistato da Woermann senza essere sottoposto a nessun esame preliminare su consiglio di Fairfax Murray, noto mercante d'arte inglese residente a Firenze. Giunto a Dresda, il quadro si rivelò subito una vecchia copia dell'originale di Lorenzo Lotto oggi conservato a Edinburgo (vedi nota successiva). Esposto in prestito fin dal 1920 nelle sale della *Sächsische Gesandtschaft* di Berlino (Legazione sassone, nella Voßstrasse 19), durante la direzione di Hans Posse il quadro fu valutato 8.000 Lire e venduto a Venezia insieme ad altri cinque pastelli di Rosalba Carriera in cambio dell'acquisto della *Madonna che legge* di Lorenzo Costa, oggi ugualmente giudicato semplice lavoro della scuola ferrarese (gall. n. 2082; cfr. Negro, Roio, 2001, cat. n. III, appendice, p. 137). A proposito di questa vicenda, si veda la lettera di Posse al Ministero della Cultura (*Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts*), conservata nell'archivio delle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda: *Acten der Gemäldegalerie, Vermehrung (1921-1924)*, Akt. Nr. 4, Bd. 15, Bl. 293.

(720) Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino e i Santi Gerolamo, Pietro, Francesco e una Santa non identificabile*, olio su tela trasferita da tavola, 82,5 x 105 cm, Edinburgo, The National Gallery of Scotland, inv. n. 2418.

Firmato: "L. LOTVS. F."

Il dipinto, anticamente di proprietà del duca d'Orléans (1727), proviene dalla collezione Ellesmere dalla Bridgwater House di Londra, ed è stato acquistato dalla National Gallery of Scotland nel 1984, grazie alla collaborazione del National Heritage Memorial Fund. L'attribuzione a Lotto non è mai stata messa in dubbio dalla critica.

Bibliografia:

- *Catalogue of the Bridgewater Collection of Pictures belonging to the Earl of Ellesmere, at Bridgewater House, Cleveland square, St. James's, London 1851, cat. n. 90, p. 17;*
- Mariani Canova, 1975, cat. n. 13, p. 89, tav. IV;
- *The National Gallery of Scotland. Concise Catalogue of Paintings, The Trustees of the National Galleries of Scotland, Edinburgh 1997, p. 197;*
- Humfrey, 1997, p. 21 sgg., fig. 27.

(721) Vedi nota 161.

(722) Lorenzo Lotto, *Maria con il Bambino e il San Giovannino*, olio su tavola, 52 x 39 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 194 A.

Firmato e datato a sinistra sulla balaustra: “Laurentius Lotus 15[1]8”

Il dipinto fu inventariato per la prima volta a Dresda nel 1809 come lavoro di un anonimo (Inv. 1809, cat. n. 853). A partire dal 1823 l'attribuzione passò a Vincenzo Tamagni da San Gimignano (1492-1529), un giudizio accolto in via ipotetica da Hübner (1856, cat. n. 59; 1862-1872, cat. n. 77); nelle prime due edizioni della sua opera, Morelli (1880, p. 250; 1886, pp. 219-220) assegnò il quadro a Giacinto Gimignani da Pistoia (1606-1681), ritenendo l'attribuzione di Hübner un *lapsus calami*. Woermann (1887, cat. n. 296) attribuì invece la tavola a un anonimo dell'Italia settentrionale vicino agli insegnamenti di Leonardo da Vinci e Correggio, per confermare, a partire dall'edizione del 1892 (cat. n. 194 A), l'attribuzione a Lorenzo Lotto, che nel frattempo era stata avanzata da Gustavo Frizzoni (1890), sottoscritta da Morelli (1891, p. 333) e certificata dal rinvenimento della firma originale sulla superficie della tavola. Il nome del Lotto è stato accolto anche da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Mariani Canova, 1975, cat. n. 54, p. 95;
- Brown, Humfrey, Lucco, 1998, p. 18, fig. 2;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1078, p. 338.

(723) Non identificato.

(724) Ambrogio Bevilacqua, *Madonna in adorazione del Bambino con Padre Eterno in gloria e angeli*, tempera su tavola, 152 x 107 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 68.

Nel 1851, la Gemäldegalerie acquistò il dipinto dal lascito della collezione del mercante d'arte Kaspar Weiß. L'opera, forse originariamente esposta nella chiesa milanese di Santa Maria della Pace (secolarizzata nel 1805), fu subito inventariata a Dresda come lavoro di Ambrogio Borgognone, un'attribuzione confermata sia da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, II, pp. 372-373) sia da Hübner (1856, cat. n. 131; 1862-1872, cat. n. 150); Woermann si limitò dapprima ad assegnare la tavola alla maniera del maestro (1887-1892, cat. n. 68), per poi sottoscrivere l'attribuzione morelliana (1880, p. 230; 1886, p. 203; 1891, p. 334) ad Ambrogio Bevilacqua, che non è più stata messa in discussione dalla critica successiva, ed è accolta senza riserve anche nel moderno catalogo del museo.

Bibliografia:

- N. Righi, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, in “Arte cristiana”, 768, vol. LXXXIII (1995), pp. 179-198, pp. 179, 185, fig. 19;
- Marx, 2005, II, cat. n. 149, p. 120.

(725) Morelli intraprende qui quello che, a ben vedere, può essere ritenuto un primo tentativo di sottoporre la figura di Ambrogio Bevilacqua a un esame storico-artistico più sistematico. Il catalogo delle opere del maestro proposto dal *connoisseur* va così ad ampliare lo studio avviato con l'edizione del 1880 (pp. 230, 453). È interessante notare come la critica successiva abbia

accolto gran parte delle proposte morelliane, lasciando sostanzialmente inalterato il corpus pittorico del maestro almeno fino all'inizio del del XX secolo. A tal proposito si veda Righi, 1995, pp. 179 sgg..

(726) Ambrogio Bevilacqua, *Madonna con il Bambino, San Pietro Martire, Re David e un donatore*, olio su tavola, 138 x 136 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 358.

Firmato e datato: "IO. AMBROSIVS. DE. BEAQVIS. / DICTVS. LIBERALIS. PINXIT. /1502"

Il dipinto entrò a far parte della pinacoteca milanese nel 1814, quando fu ceduto dal professore di incisione Giuseppe Longhi in cambio di un dipinto di Paolo Veronese. Si tratta di una delle due opere superstiti firmate e datate dal maestro.

Bibliografia:

- *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, 1988, cat. n. 89, pp. 112-114;
- Righi, 1995, p. 179, n. 29, p. 188.

(727) Ambrogio Bevilacqua, *San Sebastiano, San Rocco, San Cristoforo* (navata sinistra, firmato), *Madonna con il Bambino, Santi e committenti* (transetto destro, datato 1485), affresco, Landriano (Pavia), chiesa parrocchiale di San Vittore.

Bibliografia:

- Righi, 1995, pp. 179, 181, fig. 9

(728) Ambrogio Bevilacqua, *Madonna con il Bambino e due angeli musicanti; l'Eterno e cherubini* (nella lunetta), tavola, con parti ricamate e ornate con fili d'oro, vetri, smalti e gemme, 150 x 93,5 cm, Milano, Museo Bagatti Valsecchi, inv. n. 980.

Il dipinto, proveniente da Casa Brambilla, è ricordato nella collezione Bagatti Valsecchi fin dal 1891 (Morelli).

A Morelli va il merito della prima attribuzione al Bevilacqua (1891, p. 334), in seguito mai più messa in discussione dalla critica. Da notare qui anche la somiglianza stilistica con la pala di Dresda discussa alla nota 724.

Bibliografia:

- R. Longhi, a cura di, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (cat. mostra, Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1958, cat. n. 416 (a cura di F. Mazzini), p. 131;
- Righi, 1995, p. 179, fig. 15;
- *Museo Bagatti Valsecchi*, 2 voll., Electa, Milano 2003-2004, I, cat. n. 305, pp. 242-244.

(729) Giovanni e Matteo Dalla Chiesa, attribuito a, *Trittico (Vergine con il Bambino, San Vito, San Modesto e Santa Crescenzia)*, olio su tavola, 200 x 240 cm, chiesa di Sant'Agnese, Somma Lombardo (Varese).

La pala, proveniente dalla chiesa di San Vito a Somma Lombardo, fu commissionata dal conte Giovanni Melzi alla fine del Quattrocento insieme a un altro trittico, da destinarsi alla chiesa di Santa Maria la Bianca a Casoretto (vedi nota successiva). Campana (1784) fu il primo ad attribuire l'opera ai Della Chiesa, mentre Melzi (1880, p. 106) la assegnò al Borgognone e al Bevilacqua. Il nome di quest'ultimo, creduto tradizionalmente un allievo del Borgognone, fu proposto anche da Morelli (1880, p. 230), e confermato da Malaguzzi Valeri (1902, pp. 171-172) e da Bellini (1912, pp. 44-46). Più tardi Mazzini (1958, p. 130), non riconoscendo nel *Trittico* né i modi del Borgognone né quelli del Bevilacqua, ripropose l'attribuzione ai Della Chiesa, accolta anche da Vertova (1969, pp. 112-121, pp. 115-116) e più recentemente da Mariani.

Bibliografia:

- M. Gregori, a cura di, *Pittura tra Ticino e Olona – Varese e la Lombardia Nord Occidentale*, Milano 1992, p. 244 (a cura di P. Mariani);

- Righi, 1995, p. 179, n. 11, p. 187.

(730) Ambrogio Bevilacqua, *Cristo risorto, San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista e due offerenti*, Milano, Santa Maria Bianca della Misericordia in Casoretto.

Vedi anche la nota precedente.

Bibliografia:

- Righi, 1995, pp. 179, 182, figg. 3, 7, 8.

(731) Ambrogio Bevilacqua, *Vergine in adorazione del Bambino*, Pavia, Pinacoteca Malaspina.

All'epoca in cui scrive Morelli, il dipinto si trovava ancora nella collezione del signor Reale, conservatore della Galleria di Pavia. Anche la critica contemporanea ha confermato l'attribuzione tradizionale al Bevilacqua, nonostante Righi abbia osservato come l'opera non presenti affatto analogie morfologiche con i dipinti sicuramente realizzati dall'artista: "(...) né le mani dalle dita lunghe e affusolate, né la figura della Vergine, meno saldamente modellata rispetto alle consuetudini del pittore, né il panneggio fortemente semplificato, né tantomeno la tipologia del volto di Maria richiamano il suo fare pittorico." (1995).

Bibliografia:

- Righi, 1995, p. 179, nota 13, p. 187.

(732) Ambrogio Bevilacqua, *Madonna con Gesù Bambino in trono con San Giovanni Battista, San Bernardo da Chiaravalle e un devoto*, tempera su tavola, 34 x 24 cm, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 503 (legato G. Lochis, 1866).

Bibliografia:

- Rossi, 1988, p. 71;
- Righi, 1995, pp. 179, 184.

(733) Ambrogio Bevilacqua, *Madonna con il Bambino*, tempera su tela e ricami in seta policroma incollati su tavola, 44,5 x 37 cm, Milano, Castello Sforzesco, inv. n. 456.

Il dipinto fu acquistato per la pinacoteca milanese dalla collezione di Ercole Piccinelli (1915).

Bibliografia:

- Basso, Natale, 2005, cat. n. 13, p. 42.

(734) Vedi nota 236.

(735) La Gemäldegalerie di Dresda non possiede attualmente alcuna opera originale del Caravaggio. In questo passaggio del testo Morelli deve quindi riferirsi alle due tele che i cataloghi Woermann assegnavano ancora al Merisi (1887-1908, cat. nn. 408, 409), oggi rispettivamente attribuite a Valentin de Boulogne e a Nicolas Regnier.

Trattando con tanta superficialità un artista del calibro di Caravaggio, attorno al quale non scarseggiavano certo attribuzioni molto controverse, Morelli fornisce qui l'ennesima testimonianza del suo disinteresse nei confronti delle manifestazioni artistiche successive al Cinquecento.

A proposito del parere critico di Morelli sul Caravaggio si veda anche Morelli, 1890, n. ed. 1991, p. 239 e la nota al testo redatta da J. Anderson, ivi, p. 462-63, nota 50.

(736) Alessandro Magnasco, *Monache nel coro*, olio su tela, 91,5 x 71,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 649.

Il dipinto, proveniente dalla collezione del conte Wallenstein presso il castello di Dux, in Boemia, giunse a Dresda nel 1741 recando già un'attribuzione al Magnasco. L'attribuzione

dell'opera, *pendant* del gall. n. 650 (vedi nota successiva), non è mai stata messa in discussione dalla direzione della Gemäldegalerie. Riacciandosi a un parere già sostenuto da numerosi studiosi prima di loro, Muti e De Sarno Prignano l' hanno invece respinta, senza tuttavia proporre alcuna soluzione alternativa.

Bibliografia:

- L. Muti, D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Edit Faenza, Faenza (Ravenna) 1994, cat. n. R.92, p. 288;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1100, p. 343.

(737) Alessandro Magnasco, *Cappuccini nel refettorio*, olio su tela, 91 x 72 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 650.

La tela, che condivide provenienza e storia critica con il gall. n. 649, è andata dispersa nel corso della Seconda guerra mondiale (cfr. Ebert, 1963, p. 117).

Bibliografia:

- Muti, De Sarno Prignano, 1994, cat. n. R.93, p. 288;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV232, p. 735.

(738) Alessandro Magnasco, attribuito a, *Tentazione di Sant'Antonio*, olio su tela, 142 x 111 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 651.

Il dipinto, proveniente dalle collezioni Zielinski e Bronikowski, fu acquistato dal museo sassone presso il banchiere Léon Löwenstein di Varsavia. Giunto a Dresda nel 1875, fu subito inventariato come opera di Salvator Rosa, un'attribuzione accolta anche da Hübner (1876, cat. n. 2413; 1880, cat. n. 625). Confermando il parere morelliano (1880, p. 231; 1886, p. 204; 1891, pp. 335-336), Woermann (1887-1908, cat. n. 651) attribuì invece l'opera ad Alessandro Magnasco, un'attribuzione mantenuta fino a oggi nel catalogo della pinacoteca. Pospisil (1944, p. XCIV, tav. 283) propose invece il nome di Sebastiano Ricci, mentre Muti-De Sarno Prignano hanno preferito attribuire il paesaggio ad Antonio Francesco Peruzzini e la figura del santo a un suo anonimo collaboratore. La tela è stata distrutta nel corso della Seconda guerra mondiale (cfr. Ebert, 1963, p. 40).

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. KV 233, p. 735;
- Muti, De Sarno Prignano, 1994, cat. n. R.94, p. 289.

(739) Alessandro Magnasco, attribuito a, *San Girolamo nell'eremo*, olio su tela, 142 x 111 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 652.

L'opera condivide provenienza e storia critica con il dipinto descritto alla nota precedente. Secondo Muti-De Sarno Prignano il dipinto non è riferibile né al Magnasco né al Ricci. Anche questo quadro è andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale (cfr. Ebert 1963, p. 40).

Bibliografia:

- Muti, De Sarno Prignano, 1994, cat. n. R.95, p. 289;
- Marx, 2005, II, cat. n. KV234, p. 735.

(740) O. Eisenmann, *Die neutre Erwerbungen der Dresdner Galerie*, in "Kunstchronik", 40 (1881), pp. 648-655, p. 654.

(741) Botticelli, bottega di, *Maria con il Bambino e cinque angeli*, tempera su tavola, originariamente 80,5 x 92 cm, (dal 1962, aggiunta di sezioni semicircolari in alto e in basso, 92 x 92 cm), Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 10.

Il dipinto fu acquistato nel 1832 sul mercato antiquario (George) in cambio di due piccoli quadri di Poelenburgh. Giunto a Dresda, esso fu catalogato come originale di Sandro Botticelli (Matthäi, 1833, Innere Galerie, cat. n. 3), un nome accolto soltanto dubitativamente da Hübner (1856-1876, cat. n. 27; 1880, cat. n. 36). Woermann (1887-1908, cat. n. 10) ridimensionò l'attribuzione tradizionale assegnando la tavola alla bottega del maestro, un parere confermato anche da Morelli e in seguito accolto da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Lightbown, 1978, II, cat. n. C26, p. 129;
- Marx, 2005, II, cat. n. 214, p. 134.

(742) Sandro Botticelli, scuola di, *San Giovanni Evangelista*, olio su tavola, 47 x 30,5 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 11. Attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, registrato per la prima volta a Dresda nel 1848, fu catalogato da Hübner (1862-1872, cat. n. 25) quale opera autentica del Botticelli. Anche in questo caso, Woermann (1887-1908, cat. n. 11) ritenne il quadro tecnicamente troppo debole per essere del maestro in persona e preferì attribuirlo alla sua bottega, un parere qui accolto anche da Morelli (1880, p. 233; 1886, p. 206; 1891, p. 336). Nel 1927, durante la direzione di Hans Posse, il quadro fu ceduto al dott. Wendland di Basilea tramite la casa d'aste Fischer di Lucerna insieme al suo *pendant* (gall. n. 12, vedi nota successiva) e a un terzo dipinto (gall. n. 22, vedi nota 836) per un valore complessivo di 40.000 RM. In cambio, Posse ottenne per il museo il gall. n. 1888 B (H. Baldung, *Mucius Scaevola*). Cfr. Archivio delle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda, *Abgang und Verleihung von Gemälden (1927-28)*, Akt. Nr. 6, Bd. 16, Bl. 106.

(743) Sandro Botticelli, scuola di, *San Giovanni Battista*, olio su tavola, 46,5 x 31 cm (già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 12), Barcellona, Museu d'art, inv. n. 61976.

Per la vicenda critica legata al dipinto e al suo allontanamento dalla pinacoteca sassone si veda la nota precedente. Il dipinto si trova oggi nel Museu d'art di Barcellona, dove reca un'attribuzione a Raffaellino del Garbo.

(744) Botticelli, *Maria con il Bambino e San Giovannino*, tempera su tavola, 89,5 x 73,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 8.

Il dipinto giunse a Dresda nel 1874 tramite il mercante d'arte Pinti di Londra. Proveniente dalla collezione di Alexander Fitzmorrice, la sua originalità non è mai stata messa in dubbio nei cataloghi della Gemäldegalerie, un parere che aveva trovato concorde anche Morelli (1886, p. 207; ed. 1880, p. 234; 1891, p. 336). Lightbown ritiene invece che il quadro sia un lavoro di bottega, un'opinione che era già stata anche di Ulmann (1893, p. 127), Horne (1908, p. 166), Venturi (1926, p. 117), van Marle (1931, XII, p. 234) e Berenson (1932, p. 102). In favore dell'attribuzione a Botticelli si è invece espresso Salvini (1958, II, p. 49, tav. 52).

Bibliografia:

- Lightbown, 1978, II, cat. n. C22, pp. 126-127;
- Marx, 2005, II, cat. n. 212, p. 134.

(745) Sandro Botticelli, *Nono miracolo e morte di San Zenobio*, tempera su tavola, 66 x 182 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 9.

Il dipinto fu dapprima nella collezione di C.F. von Rumohr, che nel 1823 lo aveva comprato a Berlino dal mercante d'arte Weiss. Entrato a far parte della raccolta von Quandt a Dresda, il quadro fu infine acquistato dalla Gemäldegalerie nel 1868. Insieme ad altre tre tavole oggi conservate alla National Gallery di Londra (inv. nn. NG3918 e NG3919) e al Metropolitan Museum di New York (inv. n. 11.98), il quadro di Dresda costituiva in origine parte di una spalliera commissionata intorno al 1500 da Francesco de Girolamo per il matrimonio del figlio

Zanobi. La storiografia artistica è sempre stata unanime nel riconoscere la mano del Botticelli. Per un riassunto più dettagliato delle posizioni critiche si rimanda al testo di Lightbown (1978). Si segnala qui inoltre una leggera variazione del giudizio morelliano sull'opera in esame. Benché l'attribuzione al Botticelli sia rimasta invariata, fra la prima e l'ultima edizione del *Kritischer Versuch* è la valutazione della qualità del dipinto a mutare. La tavola, che nel 1886 era definita "pregevolissima" e "stupenda" (p. 206), ora darebbe infatti un'impressione "spiacevole a causa del suo colore rosso stridente." (cfr. 1891, p. 336).

Bibliografia:

- Lightbown, 1978, II, cat. n. B96, pp. 109-111, I, tav. 60;
- Marx, 2005, II, cat. n. 213, p. 134.

(746) Vedi nota 406.

(747) Fra Angelico, scuola di, *Annunciazione*, tempera su tavola, 27,5 x 44 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 7.

Il dipinto, proveniente dal lascito di C.F. von Rumohr (1846), appena giunto a Dresda fu catalogato come opera della scuola di Fra Angelico, un'attribuzione che esso ha conservato fino a oggi. Morelli (1880, p. 244; 1891, p. 337) propose invece trattarsi di un lavoro giovanile di Benozzo Gozzoli, l'allievo di Fra Angelico, un parere che però non seppe convincere né Karl Woermann (1887-1908, cat. n. 7) né Wingenroth (1897, p. 95).

Bibliografia:

- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 17, p. 91.

(748) Filippino Lippi, scuola di, *Maria con il Bambino*, tavola trasferita su tela (1864), 48 x 37 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 19.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Steinla (1857), appena giunto a Dresda fu ritenuto un lavoro originale del maestro e come tale catalogato anche da Hübner (1862-1876, cat. n. 35). Fu Morelli (1880, pp. 245-246; 1891, p. 337) il primo a suggerire che potesse piuttosto trattarsi di un quadro uscito dalla scuola del Lippi, un parere subito accolto da Woermann (1887-1908, cat. n. 19) e mantenuto fino a oggi nei cataloghi della Gemäldegalerie.

Bibliografia:

- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 1060, p. 333.

(749) Artista senese, XV secolo, *Sacra Famiglia*, tempera su tavola, margine superiore arcuato, 62,5 x 41,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 33.

Il dipinto proviene da Palazzo Piccolomini a Siena e giunse a Dresda nel 1872. Lì fu dapprima inventariato come lavoro della scuola italiana del XV secolo e attribuito ad Andrea del Castagno. Il nome di quest'ultimo fu poi confermato da Hübner (1876, cat. n. 2381; 1880, cat. n. 20), mentre Woermann riportò la tavola alla scuola senese del XV secolo (1887-1908, cat. n. 33). Il suggerimento morelliano (1880, p. 238; 1886, p. 210; 1891, p. 338) che potesse trattarsi forse di un lavoro di Pietro di Domenico non è stato accolto dalla direzione della Gemäldegalerie, che continua anche oggi a mantenere l'attribuzione di Woermann.

A proposito di questo dipinto, nell'edizione precedente del testo Morelli aggiungeva: "Se non che l'acquisto della Galleria di Dresda è poi veramente opera di Andrea del Castagno, o non sarebbe questo quadro a tempera, noioso e debole qual'è, piuttosto opera di un pittore senese della seconda metà del XV secolo? Non ricorda forse la scuola del Sassetta, alla quale inclinavano più o meno anche Matteo di Giovanni e perfino Francesco di Giorgio? A me pare di conoscerlo cotesto maestro e d'aver veduto parecchie altre opere di lui nella galleria municipale di Siena, in quel corridoio lungo, dove sono collocati i quadri di Matteo di Giovanni, del

Cozzarelli, del Neroccio, di Benvenuto di Giovanni, di Giovanni di Pietro e altri. Ma sgraziatamente non mi ricordo più del suo nome, giacché il pittore mi parve poco degno di essere scolpito nella memoria. Potrebbe darsi che sia quello che porta il nome di Pietro di Domenico.” (1880, pp. 238-239; 1886, pp. 210-211). Nell’edizione del 1880 manca l’ultima frase qui riportata: il nome di Pietro di Domenico fu dunque senz’altro un’aggiunta successiva, frutto del lavoro di revisione di Morelli.

Bibliografia:

- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 1717, p. 490.

(750) Piero di Cosimo, *Sacra Famiglia con angeli*, olio su tavola, diametro 165 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 20.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Venerosi di Pisa, fu acquistato dal museo sassone a Londra (vendita Woodburn, 1860) come opera di Luca Signorelli, un nome che esso mantenne anche durante la direzione Hübner (1862-1872, cat. n. 21). Raffrontando il tondo di Dresda con l’*Adorazione dei Pastori* (già a Berlino), Gustavo Frizzoni (1870, p. 86) per primo attribuì il quadro a Piero di Cosimo, un’opinione subito confermata da Morelli (1874, p. 175; 1880, p. 232-233; 1886, pp. 205-206; 1891, p. 338). L’attribuzione di Frizzoni fu poi convalidata in occasione della mostra del Signorelli tenutasi a Londra nel 1893 (Burlington Fine Arts Club), dove una fotografia del tondo di Dresda venne esposta accanto al dipinto *Madonna con Bambino* di Toledo (Ohio Museum of Art), che in quell’occasione fu a sua volta attribuito a Piero di Cosimo.

All’inizio del capitolo dedicato ai maestri toscani a Dresda, nella prima edizione del testo, Morelli aveva già polemizzato contro la vicenda attribuzionistica del tondo in esame, mettendo in evidenza il clamoroso errore commesso dal direttore Hübner e, soprattutto, da Crowe e Cavalcaselle, che pure avevano avvalorato l’attribuzione tradizionale al Signorelli (1871, III, p. 6). Il passaggio, qui di seguito riportato, fu poi cancellato dall’edizione del 1891: “Cominciamo i nostri studi delle opere dei maestri toscani coll’importante ‘Tondo’ (n. 24) che rappresenta una Sacra Famiglia [n.d.A., in nota seguiva la descrizione del dipinto]. Questo quadro prezioso fu acquistato all’incanto dai signori Hübner e Gruner nel 1860 a Londra dall’eredità del negoziante di oggetti di belle arti Woodburn, come opera di Luca Signorelli, nome che ha conservato anche a Dresda. Il signor Hübner osserva nella verbosa prefazione al catalogo (p. 50), che i quadri di cavalletto del Signorelli sono rarissimi anche in Italia; l’Italia però possiede ancora oggi press’a poco due dozzine di quadri di questo gran maestro, tanti almeno ne ho visti io a Milano, Firenze, Cortona, Perugia, La Fratta, Borgo S. Sepolcro, Città di Castello, Urbino e altrove. Questa ‘grande scarsezza’ dei quadri del Signorelli è dunque assai relativa ed è da prendere ‘cum grano salis’. Si può accordare di certo, che a colui che seppe riconoscere in questo ‘Tondo’ lo spirito e la mano di Luca Signorelli, le opere autentiche di quest’artista dovevano apparire rarissime anche in Italia. In fatti i quadri di *Pier di Cosimo*, al quale maestro cotesto Tondo spetta senza dubbio, s’incontrano anche in Italia assai di rado e meno ancora le sue pitture a fresco. Da quelle nella cappella Sistina a Roma in fuori, non ne conosco altre. Se tutti i critici osservassero minutamente questo Tondo e lo paragonassero poi coi quadri di Pier di Cosimo che sono nella galleria di Berlino, nella stanza del Conservatore nella casa dei trovatelli a Firenze e nella galleria degli Uffizi ivi; non dubito che tutti quanti abbandonerebbero l’opinione del defunto signor Woodburn e dei viventi Hübner e Gruner, Cr. E Cav. (III, 6), per aderire alla mia, la quale inoltre è anche l’opinione del coscienzioso critico italiano, il dottor Gustavo Frizzoni da Bergamo. A discolpa di quelli che giudicano diversamente, è da notare che la brutta vernice, ingiallita, della quale è ricoperta questa pittura, ha quasi reso impossibile la vista dei bei colori, propri di Pier di Cosimo.” (1880, pp. 232-233; 1886, pp. 205-206).

Bibliografia:

- M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Bramante editrice, Milano 1966, cat. n. 11, pp. 73-74;

- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 1364, p. 406;
- D. Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, Yale University Press, New Haven-London 2006, pp. 167, 170, fig. 126.

(751) Raffaellino del Garbo e bottega, *Maria con il Bambino e Santi*, tondo, olio su tavola, diametro 76 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 21.

Il dipinto, giunto a Dresda dalla collezione Steinla (1857), fu catalogato da Hübner (1862-1872, cat. n. 36) come opera originale di “Raffaellino del Garbo, detto anche Carli”. Crowe e Cavalcaselle (1870, III, p. 214) riconobbero la mano del maestro soltanto nella figura del San Gerolamo, mentre Morelli (1880, p. 246; 1891, p. 338) preferì assegnare la tavola a un pittore più debole uscito dalla scuola di Raffaellino del Garbo. Berenson (cfr. 1886, pp. 71-73, 126; 1891, p. 338; 1893, p. 16), che come Morelli faceva parte della schiera dei cosiddetti “divisionisti” – critici certi dell’esistenza di più pittori di nome Raffaello contraddistinti da patronimici differenti –, attribuì il tondo a Raffaellino Capponi o Carli, un parere confermato anche da Woermann (1908, cat. n. 21), che pure nel 1905 sembrava ancora prediligere l’attribuzione di Morelli alla scuola dell’artista (1905, cat. n. 21). Sembra tuttavia che, a differenza di Morelli, Woermann non facesse alcuna distinzione fra Raffaellino Capponi e Raffaellino del Garbo, tanto che nel catalogo del 1887 il dipinto è attribuito a “Raffaellino de’ Capponi, detto del Garbo” (1887, cat. n. 21). Nel 1929, Posse rimise in dubbio l’attribuzione dell’opera (1929, cat. n. 21), oggi generalmente ritenuta un lavoro di collaborazione tra il maestro e la sua bottega.

Per una ricostruzione della vita e dell’opera di Raffaellino del Garbo, di cui a tutt’oggi si lamenta ancora l’assenza di un catalogo ragionato, si rimanda a: M.G. Carpaneto, *Raffaellino del Garbo, parte I*, in “Antichità viva”, anno X, 1 (1970), pp. 3-23; id, *Raffaellino del Garbo, parte II*, in “Antichità viva”, anno IX, 4 (1971), pp. 3-19. Si veda anche la recente ricostruzione critica a cura di L.A. Waldman, *Raffaellino del Garbo and His World: Commissions, Patrons, Associates*, in “Artibus et historiae”, XXVII, 54 (2006), pp. 51-94.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1425, p. 420.

(752) Luca Signorelli, scuola di, *Due pilastrini* (sul primo sono raffigurati l’Arcangelo Raffaele e Tobia, San Geronimo e San Bernardino da Siena; sul secondo San Bernardo, Sant’Onofrio e Santa Elisabetta d’Ungheria), olio su tavola, 130 x 11 cm ciascuno, Dresda, Gemäldegalerie, gall. nn. 36 e 37.

Entrambe le tavole provengono dalla chiesa di San Donnino a Firenze e furono acquistate dalla Gemäldegalerie come originali del Signorelli all’asta londinese della collezione Barker (Christie’s, 6 giugno 1874, lotto n. 68). L’attribuzione tradizionale, accolta subito anche nei cataloghi Hübner (1876, cat. n. 2384; 1880, cat. n. 25), fu prontamente contestata da Morelli, il quale vi riconobbe soltanto due lavori di scuola (1891, p. 338). Confermata anche da Woermann (1887-1908, cat. nn. 36-37), l’opinione morelliana è stata condivisa dalla maggior parte della critica fino a oggi. Soltanto Crowe e Cavalcaselle (1871, IV/I, p. 37) ritennero che i due pannelli fossero originali del maestro, un parere recentemente riproposto da Tom Henry, il quale tra l’altro riconosce nella figura femminile del gall. n. 37 Santa Elisabetta d’Ungheria, e non Santa Dorotea, come tradizionalmente sostenuto dalla storiografia artistica.

Bibliografia:

- Kanter, Testa, Henry, 2001, cat. n. 10 (a cura di T. Henry), pp. 166-167;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1718 e 1719, p. 490.

(753) Franciabigio, *Storia di Batseba (la lettera di Uria)*, olio su tavola, 86 x 172 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 75.

Inscritto e firmato: “A.S.MDXXIII” e firmato “FRACR”

Il dipinto, giunto a Dresda nel 1750 dalla collezione del Marchese Suares di Firenze, è uno dei quattro pannelli realizzati per l'anticamera di Giovanni Maria Benintendi – le altre tavole che compongono il ciclo sono: Bacchiacca, *La leggenda die figli del re*, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 80; Bacchiacca, *ll attribuzione di Gesù*, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 261; Pontormo, *L'adorazione dei Magi*, Firenze, Palazzo Pitti, inv. n. 379; Andrea del Sarto, *San Giovanni Battista*, Firenze, Palazzo Pitti, inv. n. 272.

La critica contemporanea ha accolto senza riserve l'attribuzione tradizionale al Franciabigio.

Bibliografia:

- McKillop, 1974, cat. n. 35, pp. 168-169, fig. 103;
- Marx, 2005, II, cat. n. 733, p. 258.

(754) Bacchiacca, *La leggenda del Re morto*, olio su tavola, 84 ,5 x 196 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 80.

Per la provenienza del quadro si veda la nota precedente. Il dipinto, che giunse a Dresda recando un'attribuzione al Franciabigio, è unanimemente riconosciuto dalla critica contemporanea quale opera del Bacchiacca.

Bibliografia:

- *La leggenda del Re morto*, in L. Nikolenko, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, J.J. Augustin, Locust Valley-New York 1966, p. 44;
- Marx, 2005, II, cat. n. 33, p. 95.

(755) Morelli aveva già dedicato un intero capitoletto al Franciabigio nella sua opera sulle pinacoteche romane, fornendo alcune informazioni biografiche sull'autore e soffermandosi sulla questione del monogramma (cfr. 1890, n. ed. 1991, pp. 106-109).

(756) Nel volume sulla Galleria Borghese (cfr. 1890, n. ed. 1991, pp. 109-121) Morelli riservò al Bachiacca uno spazio molto considerabile se si considera l'importanza, piuttosto modesta, di questo artista. Si trattava in effetti della prima analisi ragionata dell'opera del Bachiacca, una sorta di testo di riferimento per tutti gli studi successivi dedicati al pittore. Per un approfondimento sull'argomento si veda Anderson, 1991, p. 407, nota 145.

(757) Andrea del Sarto, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, olio su tavola, 167 x 122 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 76.

Firmato in basso a sinistra sul gradino: “AA” (legate).

Il dipinto, acquistato dal museo sassone nel 1749 presso la collezione imperiale di Praga, fu erroneamente attribuito al Puligo da Vasari (1568, ed. Milanese, 1878-1885, V, p. 51, nota 3), un nome confermato anche da A. Hirt (1830, p. 80), ma recisamente respinto da Morelli (1880, p. 236; 1886, p. 208; 1891, p. 339), che gli preferì il attribuzione ad Andrea del Sarto già espresso da Crowe e Cavalcaselle (1866, III, p. 581, Andrea del Sarto). Il nome di Andrea del Sarto è stato accolto dalla maggior parte della critica successiva, anche se non sono mancati pareri contrastanti, come l'ipotesi di una collaborazione del Pontormo (Goldschmidt, 1911, p. 3) o l'attribuzione alla bottega del maestro (Fraenckel, 1935, pp. 162, 263). La pulitura del quadro (1957-1959) ha infine levato ogni dubbio circa la sua origine, confermata anche da Shearman.

Bibliografia:

- J. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Clarendon Press Oxford, Oxford 1965, I, cat. 25, pp. 210-211, II, tav. 29;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1640, p. 470.

(758) Andrea del Sarto, *Sacrificio di Abramo*, olio su tavola, 213 x 159 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 77.

Firmato in basso a destra: "AA" (legate).

La tavola fu commissionata da Giovanni Battista della Palla per il re francese Francesco I. Dopo l'arresto della Palla e la morte di Andrea del Sarto, il dipinto fu venduto da Filippo Strozzi ad Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto. Passato così da Ischia alla Spagna, e riportato poi in Italia da Giulio Inghirami, il quadro fu acquistato dai Medici e a lungo esposto nella Tribuna degli Uffizi. Inviato a Modena in cambio di alcune tele della collezione ducale (cfr. Venturi, 1882, pp. 242-256), nel 1746 il *Sacrificio di Abramo* fu acquistato dall'Elettore di Sassonia insieme alle altre cento opere della raccolta estense.

L'attribuzione dell'opera, di cui sono anche note alcune varianti (Cleveland, Museum of Art, inv. n. 37-577; Madrid, Museo del Prado, inv. n. 336, vedi nota 760), non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- Shearman, 1965, I, cat. n. 94, pp. 280-281, II, tav. 170;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1641, p. 470.

(759) Vedi nota 171.

(760) Andrea del Sarto, *Sacrificio di Abramo*, olio su tavola, 98 x 69 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 336.

È questa la versione ridotta del dipinto di Dresda discusso alla nota 758. Secondo il racconto vasariano (1568) la tavola sarebbe stata dipinta da Andrea del Sarto per Paolo Terrarossa, e spedita a Napoli da quest'ultimo. L'attribuzione è generalmente accettata dalla critica.

Bibliografia:

- Shearman, 1965, I, cat. n. 95, pp. 281-282, II, tav. 168.b.

(761) Andrea del Sarto, copia da, *Sacrificio di Isacco*, olio su tavola, 210 x 163 cm, Lione, Musée, inv. n. 55.

Il dipinto, che Crowe e Cavalcaselle attribuirono al Pontormo (1864-1866, III, p. 577), è oggi generalmente ritenuto una copia dalla critica.

Bibliografia:

- Shearman, 1965, I, cat. 94 (ii), p. 281.

(762) Lorenzo di Credi, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 37 x 27 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 13.

Il dipinto, a suo tempo attribuito a Lorenzo di Credi, fu acquistato dal museo sassone a Londra in occasione della vendita Woodburn (1860). Una volta giunto a Dresda, il quadro fu ribattezzato dal direttore Julius Hübner (1862-1872, cat. n. 30), che lo ritenne un lavoro autografo di Leonardo da Vinci per via della sua somiglianza con un disegno del Verrocchio conservato al Kupferstichkabinett (inv. n. C 32, vedi nota successiva), a quell'epoca ugualmente ritenuto di Leonardo. Morelli fu il primo a contestare l'attribuzione della tavola a Leonardo: se in un primo momento il *connoisseur* pensò che l'artefice del dipinto fosse un maestro fiammingo residente a Firenze tra il 1490 e il 1500, forse ispiratosi a un modello perduto del Credi (1880, pp. 239-243, 258; 1886, pp. 211-215, 228), in questa edizione del suo libro egli assegnò più genericamente l'opera a un artista nordico (1891, p. 341). L'attribuzione tradizionale a Lorenzo di Credi fu in seguito ripresa da Woermann (1887-1908, cat. n. 13), e confermata dalla quasi totalità della storiografia artistica successiva, fino a oggi. Soltanto una minoranza della critica si è infatti dimostrata restia ad accogliere tale attribuzione: come Morelli, anche Rieffel (1891, pp. 217-220)

e Cavalcaselle (1887) ritennero che il quadro fosse opera di un imitatore nordico di Verrocchio, Leonardo o Lorenzo di Credi; Seidlitz (1909, I, pp. 82-83) e Venturi (1911, VII/I, pp. 817-818) pensarono invece a un anonimo discepolo del Verrocchio; Colvin (1911-12, p. 233) e Colasanti (1922-23, pp. 193-200) suggerirono trattarsi di un imitatore del Verrocchio.

Morelli contestò violentemente l'attribuzione di Hübner, tanto che nella prima edizione del testo sulle pinacoteche tedesche egli sfruttò questa occasione per abbandonarsi in un appassionato e lungo sfogo polemico contro gli storici dell'arte tedeschi (1880, pp. 239-243; 1886, pp. 211-215). Questa parte così violentemente controversa è stata parzialmente eliminata dall'edizione del 1891, dove Morelli sembra attenuare i toni accusatori degli esordi, sostituendo alla sua iniziale indignazione una sorta di amara rassegnazione per non essere riuscito a convincere del suo giudizio nemmeno il direttore Woermann, altrimenti favorevole al parere di Lermolieff.

Bibliografia:

- G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Edizioni di Comunità, Milano 1966, cat. n. 9, p. 104, figg. 14, 18, 19, 21;
- [Morelli], Anderson, 1991, pag. 397, nota n. 52;
- G.J.M. Weber, *Ein Gemälde Leonardos für Dresden? Der Ankauf eines Madonnenbildes von Lorenzo di Credi im Jahr 1860*, in "Dresdener Kunstblätter", 39 (1995), p. 166-172;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1072, p. 336.

(763) Andrea del Verrocchio ?, *Studio per una Madonna con il Bambino*, punta metallica (argento), biacca, lievi acquarellature marroni, carta bianca filgranata preparata in grigio avorio, 19 x 16,7 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 32.

È questo senza dubbio uno dei disegni più famosi del Kupferstichkabinett di Dresda, probabilmente entrato a far parte della collezione in occasione della vendita Wagner (1728). L'attribuzione tradizionale a Leonardo a Vinci con la quale il foglio era giunto a Dresda (Gruner, 1862, XVIII, cat. n. 10, fig. 9, p. 49; Franke, 1865, *Toscanische Schulen*, cat. n. 14-2, p. 19) fu contestata per la prima volta da Morelli: in un primo momento egli credette trattarsi di un lavoro di Lorenzo di Credi – forse lo studio per la *Madonna con Santi* del Duomo di Pistoia (1880, pp. 257-258; 1886, pp. 228-229) –, successivamente assegnando il foglio al Verrocchio (1891, pp. 349, 369). Da questo momento in poi, il dibattito attributivo ha letteralmente diviso la storiografia artistica, che fino a oggi ha continuato a proporre alternativamente il nome di Leonardo (Dalli Regoli, 2003, p. 18, fig. 22), Verrocchio (Cadogan, 1983, pp. 3, 382-386) e Lorenzo di Credi (D.A. Brown, in Boskovits, Brown, 2003, pp. 424, 426). Perfino Woermann, che si era in genere espresso a sostegno dei giudizi morelliani, continuò ad assegnare il disegno a Lorenzo di Credi. A Dresda il disegno è oggi catalogato come opera del Verrocchio.

Bibliografia:

- K. Woermann, *Handzeichnungen alter Meister in königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden*, Franz Hanfstängel, München 1896, I Mappe, cat. n. 25, p. 9;
- L. Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda* (cat. mostra, *Botticelli, Verrocchio e oltre. Disegni italiani del Quattrocento dalle collezioni reali di Dresda*, Firenze, 15 settembre-5 novembre 2006), Centro Di, Firenze 2006, cat. n. 19, pp. 104-109.

(764) W. von Bode, *Andrea del Verrocchio*, id *Schüler und Nachfolger Verrocchios. Altartafel der Auferstehung Christi von Leonardo*, in *Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königlichen Museen zu Berlin*, Verlag von W. Spemann, Berlin 1887, pp. 86-137 e pp. 138-177.

(765) L'epitaffio del Verrocchio composto da Ugolino Verino è infatti la citazione scelta da Wilhelm von Bode per aprire il suo capitolo dedicato alla scuola del Verrocchio (cfr. Bode, *Schüler und Nachfolger Verrocchios*, cit., 1887, p. 138)

(766) Vedi nota 326.

(767) Andrea del Verrocchio, *Madonna con il Bambino seduto*, tempera su tavola, 72 x 53 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 104 A.

L'attribuzione al Verrocchio fu messa in discussione da Morelli (1880, *Berlin*, p. 391; 1893, p. 33 sgg.) il quale, in perenne disaccordo con Bode (1882, p. 242 sgg.), riteneva che il dipinto fosse stato eseguito da un pessimo imitatore del Pollaiuolo. Fu Berenson (1896, p. 130) a ridare autorevolezza all'attribuzione al Verrocchio, oggi comunemente accolta dalla critica.

Bibliografia:

- G. Passavant, *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, Phaidon, London 1969, cat. n. 18, pp. 194-195, tavv. 69-71.

(768) Francesco Botticini, *Tre Arcangeli e Tobia*, tempera su tavola, 153 x 154 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 8359

Il dipinto, proveniente dalla chiesa di Santo Spirito a Firenze, fra il 1810 e il 1918 fu esposto alla Galleria dell'Accademia, per essere subito dopo trasferito agli Uffizi. Tradizionalmente attribuito al Botticelli, il quadro fu accostato allo "stile dei fratelli Pollaiuolo" da Crowe e Cavalcaselle (1864-1866, II, p. 397), i quali poco dopo avanzarono il nome del Botticini (1883-1908, VII, pp. 121-122), un'attribuzione che ha goduto di un certo consenso critico fino a oggi.

Morelli si era già espresso a proposito di questo dipinto nel suo testo dedicato alle pinacoteche romane (1890, ed. 1991, p. 94), sia rifiutando l'attribuzione tradizionale al Botticelli, sia opponendosi con veemenza al giudizio sostenuto da Wilhelm von Bode, che voleva la tempera opera del Verrocchio.

Bibliografia:

- L. Venturini, *Francesco Botticini*, Edifir, Firenze 1994, cat. n. 23, p. 108, fig. n. 26, p. 153.

(769) Andrea del Verrocchio e bottega, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele*, tempera su tavola, 84 x 66 cm, Londra, National Gallery, inv. NG781.

Nel 1867, il dipinto fu acquistato dalla National Gallery presso il milanese Baslini come opera di Antonio del Pollaiuolo. Fu Bode (1882, p. 247 sgg.) il primo a collocare la tavola nell'ambiente del Verrocchio, mentre Crowe e Cavalceselle (1871, III, p. 133), pur riconoscendovi elementi tipici sia di Verrocchio sia di Pollaiuolo, preferirono assegnarla alla scuola umbra, forse a Fiorenzo di Lorenzo; Morelli rifiutò l'attribuzione suggerita da Bode, mentre il resto della critica ha di volta in volta proposto i nomi di Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo, Francesco Botticini, e Perugino. Suida (1954, p. 317) vi ha riconosciuto una collaborazione fra Verrocchio e Leonardo – un parere al quale ha aderito anche il museo londinese – mentre più recentemente D.A. Covi ha attribuito l'ideazione della tavola al Verrocchio e la sua esecuzione all'allievo Domenico del Ghirlandaio.

Per un riassunto più dettagliato delle posizioni critiche a partire dalla fine del XIX secolo si rimanda alla seguente bibliografia:

- Passavant, 1969, cat. n. 19, p. 195, tavv. 72-74;
- D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Leo S. Olschki Editore, Città di Castello 2005, pp. 201-203, *passim*.

(770) Vedi nota 763.

(771) Vedi note 326, 766.

(772) Andrea Verrocchio, *Testa di giovane con ricci*, matita nera, penna, sfumino, carta bianca filigranata, i contorni della figura perforati a punta di spillo, controfondato, 209 x 181 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 130 E.

Nell'inventario del 1881, Ferri annotava: "Testa d'angelo. Riconosciuta autentica e bella dal Senatore Morelli nel suo libro *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891, ove trovasi riprodotta in piccola proporzione alla pag. 350" (cfr. Petrioli Tofani, 1986). Morelli fu infatti il primo ad attribuire questo disegno al Verrocchio, un parere condiviso pressoché da tutta la critica successiva – con la sola eccezione di Ragghianti, che ha proposto il nome del Botticelli (Ragghianti, 1954, p. 304). Stupisce l'assenza di qualsiasi riferimento a Morelli nella scheda dell'opera compilata da F. Windt (2003).

Bibliografia:

- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 130 E, p. 57;
- P. Adorno, *Il Verrocchio. Nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Edam, Firenze 1991, pp. 87, 97, 115, 264, fig. 55;
- Windt, 2003, cat. n. 23, pp. 265-266, fig. 18.

(773) [J.A. Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* (1890), 67.-71. Auflage, Autorisierte Neuauflage, Verlag C. L. Hirschfeld, Leipzig 1922.

(774) Leonardo da Vinci, imitatore olandese di, *Busto di donna*, olio su tavola, 36 x 29 cm, già Augsбург, Gemäldegalerie, inv. n. 2290 (dal 1912: München, Alte Pinakothek, inv. n. 1494 ?), attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, proveniente da Salisburgo (1816), fu ritrovato nei depositi della pinacoteca di Augusta verso la metà del XIX secolo. A lungo ritenuto un originale di Leonardo, e come tale ricordato anche da von Ruhmor nel suo *Drey Reisen in Italien* (1832), il quadro fu paragonato da una parte della storiografia-artistica al più famoso Leonardo conservato al Louvre e noto come *La Belle Ferronière* (inv. n. 778) (cfr. cat. 1869). Come Morelli tuttavia, il resto della critica dubitò della sua originalità, tanto che Eugène Müntz credette perfino di leggersi una certa familiarità con le opere di Caravaggio. Ancora nel 1905, il catalogo del museo bavarese continuava a sostenere la presunta esecuzione vinciana della tavola, mentre nel 1912 il dipinto – che nel frattempo era stato trasferito alla Alte Pinakothek di Monaco – fu finalmente segnalato come lavoro di un imitatore. L'opera non figura nei recenti cataloghi della pinacoteca e la sua attuale permanenza è ancora da verificare.

Bibliografia:

- R. Marggraff, *Katalog der I. Gemälde-Galerie in Augsburg. Mit biographischen und kunstgeschichtlich-kritischen Erläuterungen, acht lithographirten Monogrammen-Tafeln und zwei Registern*, München 1869, cat. n. 383, pp. 102-103;
- *Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg*, Knorr u. Hirth, München 1905, cat. n. 290, p. 55;
- *Katalog der k. Gemälde-Galerie zu Augsburg*, Kastner u. Callwey, München 1912, cat. n. (2)290, p. 107.

(775) Giampietrino, da un disegno di Leonardo, *Leda e i suoi figli*, olio (e tempera?) su tavola, 128 x 105,5 cm, Kassel, Gemäldegalerie, inv. n. GK 966.

Nel 1756, il dipinto fu acquistato a Parigi dal langravio Guglielmo VIII di Hesse-Kassel come opera di Leonardo e ritenuto dapprima un ritratto della *Carità* a causa delle numerose ridipinture che coprivano uno dei bambini e i gusci. Nel 1821, la tavola passò dunque sul mercato d'arte parigino, e nel 1833 fu battuta all'asta da Christie's a Londra, entrando a far parte della raccolta di Guglielmo VIII d'Olanda; nel 1850, il dipinto si trovava nella collezione del principe di Wied a Neuwied – dove ancora lo ricorda Morelli – e lì rimase fino al suo rientro a Kassel, nel 1962. La critica è ormai concorde nell'assegnare l'opera al Giampietrino (c. 1495-1540), uno dei collaboratori più stretti di Leonardo.

Bibliografia:

- B. Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, 2 voll., Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1996, cat. n. GK 966, p. 123, tav. 294, fig. p. 160;
- J.M. Lehmann, *Zur Knieenden Leda mit ihren Kindern von Giampietrino in der Kasseler Gemäldegalerie*, in D. Dombrowski, a cura di, *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, VDG, Weimar 2001, pp. 92-105;
- F. Zöllner, *Leonardo da Vinci – 1452-1519. The Complete Paintings*, Taschen, Köln-Tokyo 2005, cat. n. XXVIII, p. 198.

Per un'analisi dei disegni di Leonardo sul tema della Leda, e per le relative copie e varianti si veda inoltre: M. Kemp, A. Smart, *Leonardo's "Leda" and the Belvedere "River Gods". Roman Sources and New Chronology*, in "Art History", vol. III, 2 (1980), pp. 182-193.

(776) Raffaello, copia da (fiammingo?), *Ritratto di Giovanna d'Aragona, principessa Colonna*, olio su tavola, 125,7 x 99 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. n. 48.

Morelli si era già occupato di questo ritratto nel testo dedicato alle pinacoteche romane (1890, n. ed. 1991, pp. 326-327), dove aveva definito l'opera un "pasticcio", copia fiamminga del noto ritratto di Raffaello, *Giovanna d'Aragona, principessa colonna* (Paris, Musée du Louvre, inv. n. 612). È tuttavia a Otto Mündler che si deve il merito di aver avanzato per primo tale attribuzione, generalmente accolta dalla critica successiva.

Bibliografia:

- E.A. Safarik, G. Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1982, cat. n. 48, p. 45;
- [Morelli], Anderson, 1991, p. 478, nota 106.

(777) O. Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Firmin Didot frères, Paris 1850, p. 203.

(778) Andrea Solario, *Testa di San Giovanni Battista*, tempera e olio su tela fine incollata su tavola, 46 x 43,3 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. M.I. 735

Firmato e datato in basso a destra: "ANDREAS DE SOLARIO FAT 1507"

L'attribuzione dell'opera, eseguita per il cardinale Georges d'Amboise, non è mai stata messa in dubbio dalla critica. Soltanto Morelli – che pure inizialmente aveva espresso un giudizio positivo (1880, *München*, pp. 76-77) – ritenne che il dipinto non fosse altro che una produzione fiamminga realizzata a partire da un originale di Andrea Solario (1890, p. 217; 1891, p. 347).

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 397, p. 226;
- Brown, 1987, cat. n. 38, pp. 206-207, figg. 117-118.

(779) Artista fiammingo ?, *Santa Cecilia*, olio su tavola, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 546, attuale ubicazione ignota.

Nel testo dedicato alle pinacoteche romane, parlando della bottega del Giampietrino, Morelli aveva già menzionato quest'opera come lavoro fiammingo: "La bottega di Giampietrino deve essere stata molto visitata specialmente da pittori dei Paesi Bassi, che dopo la morte di Leonardo frequentemente pellegrinarono in Italia. Lo provano parecchi quadri che hanno un'aria fiamminga-giampietrinesca, per esempio il ritratto di *Giovanna d'Aragona* nel braccio secondo della Galleria Doria; un'altra *Giovanna* che troviamo nella collezione Balbi a Genova, e infine la *Santa Cecilia* fiamminga della Pinacoteca di Monaco." (1890, n. ed. 1991, pp.171-72). Purtroppo anche Jaynie Anderson tace sull'attuale permanenza dell'opera, espunta dal catalogo della pinacoteca di Monaco fin dall'edizione del 1884 (*Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl.*

Älteren Pinakothek in München, München, 1884). Non è qui stato possibile trovare menzione del dipinto nemmeno nei cataloghi delle altre gallerie bavaresi di Schleissheim e Aschaffenburg (parte delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

Bibliografia:

- R. Marggraff, *Die ältere königliche Pinakothek zu München: Verzeichniss der in ihr aufgestellten Gemälde mit biograph. u. kunstgeschichtlich-kritischen Erläuterungen*, 3. ed., Schurich, München 1872, cat. n. 546, p. 103.

(780) Artista fiammingo, scuola di Joos van Cleve il vecchio ?, *Maria con il Bambino*, olio su tavola, 110 x 78 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 1042, attuale ubicazione sconosciuta. Il dipinto, proveniente dalla collezione del conte Schönborn a Pommersfeld (1867), una volta giunto a Monaco fu attribuito a un imitatore di Leonardo da Vinci, e più tardi avvicinato prima alla maniera di Bernaert van Orley e quindi alla scuola di Joos van Cleve il vecchio. L'ultima menzione dell'opera nei cataloghi della pinacoteca risale al 1930. La successiva collocazione del dipinto non è documentata.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, cit., 1886, cat. n. 1042, p. 206;
- *Katalog der kgl. Älteren Pinakothek zu München*, Knorr & Hirth, München, 1911, cat. n. 1042, p. 109;
- *Katalog der Älteren Pinakothek zu München*, 17 ed., Gerber, München 1930, cat. n. H.G. 487 (1042), p. 32.

(781) Rembrandt, scuola di, *Riposo durante la fuga in* (notturno), olio su tela, 72 x 63 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 334 (1215), attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, proveniente dalla pinacoteca di Düsseldorf, è registrato per l'ultima volta nell'edizione del 1908 del catalogo della Alte Pinakothek di Monaco, dove esso reca ancora l'attribuzione alla scuola di Rembrandt qui ricordata da Morelli.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 5. ed., Verlagsanstalt fuer Kunst und Wissenschaft, München, 1886, n. 334, p. 73;
- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, Bruckmann, München 1908, cat. n. 1215.

(782) Artista fiammingo, ca. 1540 ?, *Ritratto di un commerciante con berretto nero e garofano*, olio su tavola, 34 x 24 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 166 (1195), attuale ubicazione ignota.

In un primo momento, il dipinto fu ritenuto una copia del perduto autoritratto del Garofalo ricordato da Baruffaldi nelle sue *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (1844-1846, I, 1844, p. 329). Nel 1884, il quadro è però assegnato alla scuola olandese, e più genericamente detto il ritratto di un commerciante. Dal 1911 la tavola non è più elencata nei cataloghi della pinacoteca. Non è stato qui possibile risalire alla sua attuale collocazione.

Bibliografia:

- R. Marggraff, 1872, cat. n. 1195, pp. 235-236;
- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, cit., 1884, cat. n. 166, p. 36.

(783) Leonardo da Vinci, *Madonna che porge un garofano al Bambino* (detta *Madonna del Garofano*), tempera e olio su tavola, 62 x 47,5 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 7779.

L'attribuzione tradizionale a Leonardo da Vinci (per le fonti antiche cfr. Möller, 1937, p. 37 sgg.) non fu mai messa in dubbio fino a che lo scetticismo di Morelli (1891, p. 349) non la sottopose a revisione: il *connoisseur* riteneva infatti che il quadro non fosse che una copia eseguita da un debole artista fiammingo su modello di alcuni disegni del Verrocchio. Thiis (1913, p. 128 sgg.), confermando il parere morelliano, mise così in relazione la figura del

Bambino con quella del quadro di Lorenzo di Credi a Dresda (gall. n. 13, vedi nota 762), mentre Seidlitz (1909, p. 57 sgg.) attribuì la tavola allo stesso di Credi. A partire da Suida (1929, p. 14 sgg.), gran parte della critica ha invece rivalutato la possibilità di una origine leonardesca del dipinto, benché la debolezza dell'esecuzione abbia molto spesso dissuaso gli storici dell'arte dal sostenere un'attribuzione piena al maestro. Recentemente Windt ha ribadito l'attribuzione della tavola a Leonardo, osservando come, nonostante la composizione debba molto ai modelli adottati nella bottega del Verrocchio, le innovazioni luministiche dimostrino chiaramente l'invenzione del giovane artista.

Bibliografia

- F. Windt, *Die „Madonna mit der Nelke“*, e *Das „Verhältnis der Madonna mit der Nelke“ zum Madonnenrelief Verrocchio im Bargello*, in id, 2003, pp. 74-92, e cat. n. 4, pp. 212-215, fig. 27;
- C. Syre, J. Schmidt, a cura di, *Leonardo da Vinci: die Madonna mit der Nelke*, Alte Pinakotek, Schirmer Mosel, München 2006.

(784) Vedi note 326, 766, 771.

(785) Vedi nota 772.

(786) Andrea del Verrocchio, *Testa di donna con acconciatura elaborata*, gesso nero lumeggiato in bianco su carta bianca, 32,5 x 27,3 cm Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.785 (recto). Il disegno, proveniente dalla collezione Malcolm, fu catalogato da Robinson (ed. 1869, pp. 128-129; ed. 1876, pp. 121-122) come lavoro di un artista dell'Italia settentrionale della metà del XVI secolo. Va a Morelli (1891, p. 350) il merito di avervi per primo riconosciuto un lavoro autentico di Verrocchio, un'attribuzione confermata da tutta la storiografia artistica successiva, che ritiene anche possa trattarsi di uno dei fogli anticamente posseduti dal Vasari. Meno concordi sono invece le ipotesi avanzate dalla critica a proposito della funzione originale del disegno, per un riassunto delle quali si rimanda qui a Windt, 2003, cat. n. 26, pp. 268-269, figg. 16-17.

Bibliografia:

- Robinson, 1869, cat. n. 338, pp. 128-129; ed. 1876, cat. n. 338, p. 121-22;
- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 258 (recto), pp. 160-161, II, tav. CCXVIII;
- L. Grassi, *I disegni italiani del Trecento e Quattrocento: scuole fiorentina, senese, marchigiana, umbra*, Sodalizio del Libro, Venezia 1960, pp. 172-173, tav. 46;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717329&partid=1&searchText=andrea+verrocchio&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1

(787) Vedi note 763, 770.

(788) Lorenzo di Credi, *Angelo che corre verso sinistra e altri schizzi*, punta d'argento, bistro e biacca su carta tinta rosa, 24,3 x 18,2 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1860,0616.29.

Il foglio proviene dalla collezione Woodburn (1860), dove era già catalogato come originale del di Credi. L'opinione di Morelli (1891, p. 350) che potesse trattarsi anche in questo caso di un disegno del Verrocchio non ha trovato alcun sostegno fra la critica successiva, unanime nell'assegnare il disegno a Lorenzo di Credi. Come già Morelli tuttavia, anche Cruttwell (1904, p. 136) e Berenson (1938, p. 691) crederono di riconoscervi uno studio preparatorio per l'angelo in alto a destra del *Monumento Forteguerri* (Pistoia, cattedrale), ma, a differenza di Morelli, i due storici dell'arte lo attribuirono a Lorenzo di Credi, citando l'opera come prova dell'attività scultorea dell'artista. La critica successiva ha invece tendenzialmente rifiutato l'ipotesi del lavoro preparatorio, riconoscendo nel disegno uno studio da uno dei modelli realizzati per la tomba e quindi incluso soltanto a posteriori nel *repertoire* dell'artista. Nondimeno, Dalli Regoli

ha sostenuto la possibilità che Lorenzo di Credi abbia contribuito all'elaborazione del progetto per il *Monumento*.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 45, pp. 28-29, II, tav. XLI;
- Dalli Regoli, 1966, cat. n. 1, p. 101, figg. 1-2;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717705&partid=1&searchText=lorenzo+di+credi&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=2

(789) Francesco di Simone, attribuito a, *Studi con il Bambino Gesù in piedi* (recto), *Due uomini nudi, ciascuno con una spada* (verso), penna e inchiostro marrone su gesso nero, 25,5 x 18,5 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1875-6-12-15 (r. e v.).

Si veda la nota successiva.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 56-57, pp. 38-40, II, tav. LIV, -LVII;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717749&partid=1&IdNum=1875%2c0612.15&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(790) Francesco di Simone, attribuito a, *Studi di un Bambino Gesù seduto* (recto), *Asino, studi di un occhio, naso e bocca* (verso), penna e inchiostro marrone su gesso nero, 25,1 x 19,1 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1875,0612.16 (r. e v.).

Questo foglio e quello descritto alla nota precedente appartengono a un gruppo di disegni – tutti della stessa dimensione e sette dei quali realizzati su carta con la stessa filigrana (una M gotica) – tradizionalmente ritenuti studi del Verrocchio. Morelli fu il primo a dubitare di questo parere critico (1891, pp. 350, 351), in seguito proponendo il nome di Francesco di Simone (1893, p. 38). Il giudizio di Lermolieff fu subito ripreso anche da Gronau (1896, p. 65 sgg.), autore di uno studio dettagliato sul gruppo di disegni: oltre ai fogli del British Museum, egli ne rintracciò molti altri sparsi in diverse collezioni europee (otto a Chantilly, uno a Digione, uno ad Amburgo, uno a Berlino, undici al Louvre, due nella Ecole de Beaux Arts di Parigi, e alcuni in collezioni private, di tanto in tanto affiorati sul mercato d'arte). Gronau non era tuttavia certo dell'attribuzione dei fogli, e preferì formulare un'assegnazione più vaga alla scuola fiorentina. Più recentemente, nella sua monografia su Francesco di Simone, Linda Pisani (2007, no. 13, figs. 182-3) si è limitata ad attribuire il taccuino di disegni alla bottega dell'artista.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 56-57, pp. 38-40, II, tav. LIV, -LVII;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717751&partid=1&searchText=francesco+di+simone&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1

(791) Andrea del Verrocchio, *Quattro studi di putti* (recto), *Cinque studi di putti* (verso), penna e bistro, su carta bianca, 14,5 x 20 cm, Parigi, Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, inv. Nr. R.F.2 (r. e v.).

L'attribuzione al Verrocchio, proposta per la prima volta da Morelli (1891, p. 351), è stata accolta da tutta la critica successiva. Curiosamente, il sito del museo parigino assegna il merito dell'attribuzione a His de la Salle.

Bibliografia:

- Grassi, 1960, p. 172, tav. 45;
- Windt, 2003, cat. n. 32, pp. 275-277, figg. 39-40;

- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=111526>
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=111527>

(792) Vedi note 789, 790.

(793) Lorenzo di Credi ?, Leonardo ?, *Annunciazione*, olio su tavola, 14 x 59 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. N M.I. 598.

Insieme al *San Donato d'Arezzo e il gabelliere* di Lorenzo di Credi (Worcester, Massachusetts, Worcester Art Museum), questo pannello probabilmente costituì la predella della *Conversazione* di Pistoia. L'*Annunciazione*, catalogata come opera di Domenico Ghirlandaio nella collezione Campana (Roma), fu attribuita a Lorenzo di Credi in seguito al suo ingresso al Louvre (Reiset, 1863, cat. n. 219, p. 88). Tuttavia, a partire dalla fine dell'Ottocento, il quadro è stato prevalentemente assegnato a Leonardo da Vinci, secondo la proposta avanzata da Bayersdorfer. Come lo stesso Morelli ricorda in questo passaggio del suo libro, anche Bode (1882, pp. [91]-105, 235-267) aveva sostenuto l'attribuzione della tavola a Leonardo. Liphart (1912, pp. 203-206), seguito da Berenson (1932), fu invece il primo a riproporre il nome del Credi, mentre Suida (1954, pp. 315-329) preferì affiancargli quello di Leonardo, sebbene soltanto in via ipotetica, un'attribuzione ancora oggi accolta dal catalogo del museo parigino.

L'attribuzione dell'opera continua a essere dibattuta dalla critica, divisa tra le due personalità artistiche di Leonardo e dell'allievo Lorenzo di Credi.

Bibliografia:

- De Tauzia, 1882, cat. n. 158, p. 102;
- Dalli Regoli, 1966, cat. n. 32, pp. 114-117, figg. 63, 64, 67.

(794) Leonardo da Vinci, *Vergine delle rocce*, olio su tavola trasferita su tela (1806), 199 x 122 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 777.

La celebre opera fu commissionata a Leonardo da Vinci il 25 aprile 1483 dalla Confraternita della Concezione di San Francesco Grande a Milano. Mentre l'attribuzione del dipinto è un fatto universalmente accettato dalla critica, più delicata appare la questione del suo rapporto con la versione coeva conservata alla National Gallery di Londra (inv. n. NG1093) che, al contrario della tela parigina, rivela anche l'intervento di Ambrogio ed Evangelista de Predis, allievi di Leonardo.

Per una ricostruzione delle posizioni critiche legate ai due dipinti si rimanda qui all'esauritivo saggio di M. Cali, *Le due versioni della Vergine delle rocce: proposte per una nuova soluzione*, in A. Cadei, a cura di, *Arte d'Occidente: temi e metodi*, Edizioni Sintesi Informazione, Roma 1999, pp. 1087-1101.

(795) Leonardo da Vinci, *Testa femminile di tre quarti*, penna, bistro, biacca, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita, 280 x 199 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 428 E.

Il foglio fu tradizionalmente attribuito a Leonardo da Vinci, un giudizio registrato anche da Ferri, che nelle schede di catalogo manoscritte degli Uffizi lo segnalava come lavoro autentico del maestro, annotando a margine: "Il senatore Morelli la dice una copia neerlandese dal Verrocchio, non si capisce con quale fondamento." (cfr. Petrioli Tofani, 1986, p. 192). Più tardi, sulla scorta del giudizio avanzato da Berenson (1903, I, p. 36, II, cat. n. 2791), l'attribuzione fu nondimeno spostata alla scuola di Andrea del Verrocchio; in data imprecisata, G. Sinibaldi riconsegnò infine il foglio a Leonardo da Vinci, un'opinione con la quale tutta la critica successiva si è dimostrata concorde, spesso riconoscendo nel disegno uno studio preparatorio per la testa della Vergine dell'*Annunciazione* al Louvre (vedi anche nota 793). Nondimeno, Petrioli Tofani (1972, cat. n.

30) ha osservato la finezza tutta “fiamminga” dell’esecuzione di questa splendida testa, tipica degli anni giovanili dell’artista – una parvenza che dovette trarre in inganno Morelli. Va qui per inciso segnalato che A.E. Popham non ha incluso il foglio nel suo splendido volume dedicato alla produzione grafica del maestro da Vinci (*The Drawings of Leonardo da Vinci* [1946], n. ed. Pimlico, London 1994).

Bibliografia:

- A. Forlani Tempesti, A.M. Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1972, cat. n. 30;
- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 428 E, pp. 192.

(796) Sembra davvero molto strano che nel 1891 Morelli potesse ancora affermare di non aver mai avuto modo di esaminare da vicino la *Madonna con il garofano* della Alte Pinakothek di Monaco (vedi nota 783). La fotografia cui egli allude in questo passaggio è quella realizzata dalla ditta di Franz Hanfstängl, all’epoca pubblicata in tutte le edizioni dei cataloghi della pinacoteca bavarese.

(797) Raffaello Santi, *Studio della testa di un fanciullo e di una mano*, penna sfumata su tracce di un disegno a punta metallica, 21,2 x 24,5 cm, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. P II 32. Il disegno fu nella collezione di Sir Lawrence, che lo disse provenire dalla raccolta Antaldi. L’attribuzione tradizionale a Raffaello, rifiutata da Passavant e Morelli (1891, p. 357), fu confermata da Robinson e da pressoché tutta la critica successiva fino a oggi (ca. 1490).

Bibliografia:

- K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, *The Italian Schools*, Oxford University Press, Oxford 1956, ed. 1972, p. 32;
- Gere, Turner, 1983, cat. n. 2, pp. 20-21;
- E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Nardini, Firenze 1984, appendice 1 e p. 642.

(798) Artista anonimo, Italia settentrionale, XVI sec., *Studio di mani* (da Sebastiano del Piombo), gesso nero, lumeggiato con gouache bianca, 29,8 x 20,8 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 340.

Il disegno, un tempo ingiustamente catalogato come opera del Parmigianino e attribuito da Morelli (1891, p. 357) a un ignoto maestro fiammingo, è stato recentemente riconosciuto da Jaffé quale copia di un particolare del dipinto di Sebastiano del Piombo con il *Cardinale Bandinello Sauli* (Washington, National Gallery of Art).

Bibliografia:

- Jaffé, 1994, III, cat. n. 838, p. 127.

(799) Polidoro Caldara da Caravaggio, attribuito a, *Sacra Famiglia*, olio su tela, grisaille, 172 x 129 cm, già Vienna, Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie, inv. n. 8, attuale ubicazione ignota.

L’opera, una copia della *Grande Sacra Famiglia* di Raffaello al Louvre (inv. n. 604), fu a lungo ritenuta di Polidoro da Caravaggio, un parere al quale si opposero sia Morelli sia, come registra lo stesso catalogo della collezione dei principi del Liechtenstein, Wilhelm von Bode (cfr. cat. ed. 1927; ed. 1931). Non è stato purtroppo possibile identificare con certezza il dipinto, giacché esso non è segnalato nei più recenti cataloghi della collezione viennese. Ad ogni modo, il quadro non figura nemmeno nel catalogo ragionato dell’artista compilato da De Castris (2001).

Bibliografia:

- A. Kronfeld, *Führer durch die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien, Kunstverlag Wolfrum, ed. 1927, cat. n. 8, p. 3; ed. 1931, cat. n. 8, p. 3.

(800) Bartolommeo Scaligero ?, *Cristo e la cananea*, già Vienna, Akademie der bildenden Künste, inv. n. 55, attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, attribuito con riserva a Bartolommeo Scaligero nei cataloghi dell'Accademia viennese, non fa più parte della collezione austriaca dal 1919, anno in cui fu restituito all'Italia. L'opera era infatti giunta a Vienna nel 1838 come dono all'imperatore Ferdinand.

Bibliografia:

- R. Trnek, *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandverzeichnis*, Wien 1989, p. 283.

(801) Bartolommeo Scaligero ?, *Cristo e la samaritana alla fontana*, già Vienna, Akademie der bildenden Künste, inv. n. 55, attuale ubicazione ignota.

Come quello descritto alla nota precedente, anche questo dipinto fu attribuito con riserva a Bartolommeo Scaligero nei cataloghi dell'Accademia viennese; l'opera non fa più parte della collezione dal 1919, anno in cui fu restituita all'Italia. Il dipinto era giunto a Vienna nel 1838 come dono per l'imperatore Ferdinand.

Bibliografia:

- Trnek, 1989, p. 283.

(802) Vedi nota 264.

(803) Vedi nota 263.

(804) Artista dell'Italia settentrionale, XV secolo, *Martirio di San Sebastiano*, tempera a olio su tavola, 109 x 196 cm, Vienna, Akademie der bildenden Künste, inv. n. 1128.

Il dipinto fu acquisito dall'Accademia viennese in occasione dell'asta del lascito Penther (1867). L'attribuzione morelliana (1891, p. 358) a un maestro nordico non è stata accolta dal museo, che continua a catalogare l'opera come lavoro di un artista italiano dell'Italia settentrionale del Quattrocento.

Bibliografia:

- Trnek, 1989, p. 172, 329.

(805) Joos van Cleve, bottega di, *Gesù Bambino e San Giovannino abbracciati*, tempera su tavola, 50 x 58 cm, Vienna, Akademie der bildenden Künste, inv. n. 464.

Il dipinto sviluppa un soggetto molto diffuso nei Paesi Bassi durante il XVI secolo. Per l'origine leonardesca della composizione si rimanda qui alla nota 831. Numerose sono le versioni eseguite da Van Cleve e dalla sua bottega: oltre a questa viennese, si ricordano in particolare la tavola del Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (inv. n. 83879) e quella conservata al The Art Institute di Chicago (inv. n. 1975.136).

Bibliografia:

- Eigenberger, 1927, pp. 72-74;
- J.O. Hand, *Joos Van Cleve. The Complete Paintings*, Yale University Press, New Haven-London 2005, cat. n. 80.I, p. 164, pp. 96-99.

(806) Vedi nota 592.

(807) Vedi nota 694.

(808) Bernardino Luini, attribuito a, *Cristo portacroce*, tavola di pioppo, 51,3 x 40 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 188.

Nel catalogo della collezione viennese redatto da Mechel (1783, cat. n. 29, p. 48), il dipinto figurava come opera originale di Leonardo, un'attribuzione in seguito ridimensionata alla scuola del maestro. Crowe e Cavalcaselle vi riconobbero un'opera di Andrea Solario, un'attribuzione accolta anche da von Engerth (1884, I, cat. n. 438, p. 313). L'opinione morelliana che si potesse trattare di una copia fiamminga da Bernardino Luini non ha invece trovato molto seguito critico, sebbene l'attuale attribuzione al Luini avanzata da Kügler (1982, pp. 122, 156) non sembri affatto certa e necessiti di essere riconsiderata (cfr. Marani).

Bibliografia:

- P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Cantini, Firenze 1987, p. 43, fig. 26, p. 35.

(809) Piero di Cosimo, copia da, *Perseo libera Andromeda*, olio su tavola, 71 x 122 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 189.

Il quadro proviene dalla collezione del cardinale Albani (1801). Si tratta della copia del dipinto omonimo conservato nella Galleria degli Uffizi di Firenze – attribuito a Pietro di Cosimo nel recente catalogo di Geronimus, ma inserito da Bacci tra le opere incerte del maestro, forse realizzato dal cosiddetto Maestro del Perseo.

Bibliografia:

- Von Engerth, 1884, cat. n. 171, pp. 123-124;
- Bacci, 1966, p. 107;
- Geronimus, 2006, pp. 108-115, fig. 76 p. 109.

(810) Sebastiano del Piombo, attribuito a, *Cristo portacroce*, olio su tavola, 110 x 80 cm, già Vienna, Galleria Harrach, inv. n. 341, attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, che nella collezione Harrach fu dapprima attribuito a Leonardo da Vinci o alla sua scuola, fu riconosciuto da D'Achiardi (1908, p. 240) quale variante del *Cristo portacroce* conservato al Museo del Prado di Madrid. Fra le opinioni storico-artistiche riportate dal catalogo della Galleria viennese si ricorda qui in particolare quella di Frizzoni, secondo il quale l'opera, sebbene molto ridipinta, sarebbe stata autentica (in uno scritto datato al 19 gennaio 1906).

Purtroppo non è stato possibile rintracciare il dipinto in seguito alla dispersione della Galleria Harrach (vedi bibliografia qui di seguito). È tuttavia probabile che la tavola sia finita sul mercato antiquario grazie alla svendita all'estero della collezione. Sulle numerose copie e variazioni del più famoso *Cristo portacroce* del Prado si veda Volpe, 1980, cat. n. 77, p. 117.

Bibliografia:

- H. Ritschl, *Katalog der erlaucht gräflich harrachschen Gemälde-Galerie in Wien*, Kunstverlag Wolfrum, Wien 1926, cat. n. 341, p. 131.

Sulla collezione della Galleria Harrach e sulla sua dispersione si veda: W. Suida, *Die Erlaucht Graf von Harrasche Bildergalerie*, in id, *Moderner Cicerone. Wien, II, Die Gemäldegalerie der K.K. Akademie d. bildenden Künste, Die Sammlungen Liechtenstein, Czernin, Harrach und Schönborn-Buchheim*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1904, pp. 154-176; G. Delogu, *Le grandi collezioni. II. La Galleria Harrach a Vienna*, in "Emporium", anno XLIII, n. 8 (1937), vol. LXXXVI, pp. 405-414.

(811)

(a) Non identificato.

(b) Andrea Solario, *Cristo portacroce*, olio su tavola, 58 x 67 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 6.

Il dipinto fu a lungo ritenuto un lavoro di Giovanni Bellini; Mündler (1869, p. 882, nota) vi riconobbe per primo la mano di Andrea Solario, un parere subito confermato anche da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, pp. 376-377). Morelli, dal canto suo, si era occupato di questa tavola fin dai suoi primi interventi sulla “*Zeitschrift für bildende Kunst*” (1874, p. 252), definendola una copia fiamminga di un perduto dipinto di Solario risalente al 1510. Più tardi (1880, *München*, p. 78), egli rettificò la propria opinione, sostenendo trattarsi di un’opera del Solario e fantasiosamente congetturando un viaggio dell’artista nelle Fiandre, un’ipotesi subito abbandonata per tornare a ribadire l’origine fiamminga dell’opera (1890, pp. 216-217, n. ed. 1991, p. 181; 1891, p. 359). L’esecuzione della tavola è stata definitivamente restituita ad Andrea Solario da Longhi (1928, p. 222).

Per una ricostruzione dettagliata delle vicende critiche legate al dipinto, caratterizzate da una generale perplessità della critica circa la sua autenticità, si veda il testo di Brown segnalato in bibliografia.

Bibliografia:

- Della Pergola, 1955, I, cat. n. 150, p. 84;
- Brown, 1987, cat. n. 72, p. 286;
- [Morelli], Anderson, 1991, p. 447, nota 82.

(812) Vedi nota 712.

(813) Michele di Ridolfo, *Cristo portacroce*, olio su tavola, 58,5 x 44 cm, Lucerna, collezione del barone Franz von Segesser.

La tavola è stata attribuita a Sebastiano del Piombo da Larsen (1960, pp. 109-222). Più recentemente, Lucco ha suggerito il nome di Michele di Ridolfo (ca. 1530).

Bibliografia:

- Lucco, Volpe, 1980, cat. n. 188, p. 134.

(814) Artista fiorentino, prima metà del XV secolo ?, *Ritratto virile in abito nero e cappello*, tempera su tavola, 53 x 40 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 996 (1155), attuale ubicazione ignota.

Il dipinto fu acquistato da re Massimiliano I di Baviera presso il conte Lucchesi. Tradizionalmente attribuito a Giotto, il quadro fu successivamente assegnato all’antica scuola toscana. L’opera non è più registrata nei cataloghi della collezione successivi a quello del 1886.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, cit., 1886, cat. n. 996, p. 196.

(815) Marco Basaiti, *Compianto su Cristo morto*, olio su tavola, 124 x 90,4 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. WAF 48.

L’attribuzione della tavola, probabilmente acquistata per Ludovico I come opera del Basaiti dalla collezione Craglietto a Venezia (ca. 1839), fu messa in discussione da Otto Mündler, seguito da Crowe e Cavalcaselle (1873, V/I, p. 280), che pensavano a Niccolò de Barbaris o a Marziale, e da Morelli (1891, pp. 18, 359), che pensò trattarsi del lavoro di un artista tedesco. Fu von Hadeln (oralmente nel 1912) il primo a riproporre l’attribuzione al periodo giovanile del Basaiti, un parere subito confermato anche da Venturi (1915, VII/IV, p. 614). Van Marle (1935, XVII, pp. 488, 501, 503) e Heinemann (1962, p. 295) hanno invece suggerito una cronologia più tarda, verosimilmente intorno al 1508, tutt’oggi accolta dalla direzione del Museo bavarese.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 1886, cat. n. 1032, p. 204;
- Heinemann, 1962, I, cat. n. MB. 45, p. 295, II, fig. 439;
- Kultzen, Eikemeier, 1971, I, cat. n. WAF 48, pp. 24-25, II, tav. 1.

(816) Sebastiano Florigerio, *Concerto*, olio su tela, 91 x 115 cm, Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 1050 (1084), attuale ubicazione incerta.

Il quadro, proveniente dalla collezione del conte Elz, nel 1836 fu trasferito da Aschaffenburg a Monaco di Baviera, dove venne dapprima catalogato come lavoro del Pordenone (fino al 1884). Furono Crowe e Cavalcaselle (1876, VI, p. 346; 1871, ed. 1912, III, p. 182) che per primi attribuirono la tela a Sebastiano Florigerio, un giudizio in seguito confermato anche da Lionello Venturi (1913, p. 244). Nei cataloghi della Alte Pinakothek il dipinto è menzionato per l'ultima volta nel 1957, ma già nel 1956 Marini, l'autore del catalogo ragionato del Florigerio, si dice incerto riguardo alla collocazione del dipinto. Il parere morelliano che potesse trattarsi del lavoro di un artista nordico non ha avuto nessun seguito critico di rilievo.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 1886, cat. n. 1084, p. 215;
- E. Buchner, *Alte Pinakothek Munich*, ed. ingl., C. Gerber, München 1938, pp. 93-94;
- R. Marini, *Sebastiano Florigerio*, Del Bianco Editore, Udine 1956, pp. 19-21, nota 16 p. 72, tav. 6.

(817) Artista bresciano, intorno al 1540, *San Gerolamo*, olio su tavola, 180 x 130 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 1088, attuale ubicazione ignota.

Il dipinto, proveniente dal castello di Würzburg (1803) dove era attribuito a Raffaello, fu alternativamente assegnato alla scuola italiana e a quella olandese. Nella prima edizione del suo volume sulle pinacoteche tedesche, Morelli aveva detto il quadro un lavoro di Giovan Battista Moroni (1880, *München*, p. 27), un'opinione qui evidentemente ribaltata a favore del giudizio già espresso da Crowe e Cavalcaselle (1876, VI, p. 555). La tavola continua a essere registrata nei cataloghi della Alte Pinakothek di Monaco fino all'edizione del 1908, dove si segnala anche un leggero cambio di attribuzione, che ne ritarda la datazione di circa un decennio ("Bresciano, ca. 1550?"). L'attuale collocazione dell'opera rimane tuttavia da verificare.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 1886, cat. n. 1088, p. 216;
- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, Bruckmann, München 1908, cat. n. 1088, p. 233.

(818) Leonardo da Vinci, imitatore di, *Madonna con il Bambino in un paesaggio*, olio su tavola, 67 x 51 cm, già Monaco, Alte Pinakothek, inv. n. 1041 (564), attuale ubicazione ignota.

Secondo il catalogo del 1886, la tavola sarebbe una copia di un dipinto conservato nel Museo di Digione (Leonardo da Vinci, copia da, *Madonna del fuso*, cfr. Guillaume, 1980). Si tratta di una composizione nota grazie a diverse repliche: nel 1950, Maurice Goldblatt ne segnalava una versione nella collezione del principe Ruprecht di Baviera, probabilmente analoga a quella presa qui in esame.

Il quadro continua a essere registrato nei cataloghi della Alte Pinakothek di Monaco soltanto fino all'edizione del 1908. Rimane dunque da verificare quale sia la sua attuale collocazione.

Bibliografia:

- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 1886, cat. n. 1041, p. 206;
- *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 1908, cat. n. 1041, p. 222;
- M. Guillaume, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Imprimerie Darantière, Dijon 1980, sotto il cat. n. 63, p. 40.

(819) Vedi nota 780.

(820) Vedi note 712, 812.

(821) Vedi nota 714.

(822) Vedi nota 719.

(823) Vedi nota 717.

(824) Vedi note 528, 560.

(825) Vedi nota 182.

(826) Dossi Dossi, copia olandese da, *San Giorgio (?)*, olio su tavola, cm 96, 9 x 78,4, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 903.

Fu Morelli il primo a riconoscere la priorità della composizione di Hampton Court (vedi nota 135-c) rispetto a tutte le altre redazioni dell'opera, di cui anche questa di Francoforte è una variante; per una lista dettagliata delle numerose copie su questo stesso tema si veda Gibbons, 1968, p. 182.

Bibliografia:

- J. Sander, *Dosso Dossi*, in id, 2004, pp. 298-306, tavola 31, fig. 292;
- Ballarin, 1994-1995, II, fig. 664.

(827) Andrea Solario, *Salomé con la testa di San Giovanni Battista*, tempera e olio su tela fine incollata su tavola, 57,2 x 47 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 32.100.81.

Di questo dipinto, proveniente dalla collezione di Friedrich August granduca di Oldenburg, si conoscono altre due versioni pressoché identiche – una attualmente in collezione privata svizzera, l'altra sul mercato d'arte londinese – e una variante (Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 672). La qualità della tavola del Metropolitan e la presenza di alcuni pentimenti non lasciano tuttavia alcun dubbio circa la sua priorità rispetto alle altre versioni. L'attribuzione ad Andrea Solario, ormai accettata universalmente, fu avanzata per primo da Bode (1888, pp. 13-14). Nondimeno, il parere morelliano (1891, p. 117, nota 1 p. 360) fu in passato accolto da parte della critica, e in particolare da Berenson (1907, p. 294) – che tuttavia mutò più tardi la propria opinione (1932, p. 542) –, Lionello Venturi (1926, nota a tav. XXXI) e De Hevesy (1930, p. 181).

Bibliografia:

- Brown, 1987, cat. n. 40, pp. 207-208, figg. 124-126.

(828) Jan van Scorel, *Ritratto d'uomo all'età di 32 anni*, olio su tavola, 51 x 43 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. R.F. 120.

Inscritto sul foglio nella mano sinistra dell'effigiato: "1521 anno etatis mee 32".

La data originale indicata dall'iscrizione è stata a lungo interpretata per errore con l'anno 1501. L'opera, proveniente da una collezione russa (1874), fu riconosciuta quale lavoro di un artista nordico già da Tauzia (1882, cat. n. 520, pp. 273-274). Il ritratto deve essere stato realizzato da Jan van Scorel durante il suo soggiorno in Italia, fra il 1520 e il 1524.

Bibliografia:

- A. Brejon de Lavergnée, J. Foucart, N. Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Ecole flamande et hollandaise*, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1979, p. 127.

(829) L. Mesnard, *Note sur une peinture et sur un dessin du Louvre*, in “La Chronique des Arts et de la curiosité” (supplemento alla “Gazette des Beaux-Arts”), 18 (1889), p. 142.

Nel suo breve articolo, Mesnard suggerì di accostare il dipinto del Louvre descritto alla nota precedente alle opere di Giulio de Campi. A differenza di quanto sostenuto qui da Morelli, l'autore non azzardò tuttavia un'attribuzione vera e propria al de Campi, bensì propone semplicemente di assegnare il ritratto alla scuola cremonese.

(830) Artista italiano, *Ritratto di gentiluomo con collo di pelliccia*, olio su tavola, 64,5 x 49,2 cm, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1052.

L'opera, approssimativamente databile al 1518 sulla base degli abiti indossati dal personaggio raffigurato, fece parte delle collezioni Northwick e Solly, dove era registrata come *Ritratto del duca d'Urbino* e attribuita a Raffaello. Morelli (1891, p. 360) credette di riconoscervi la mano di un maestro fiammingo o tedesco, mentre Jacobsen (1901, p. 358) propose il nome di Bartolomeo Veneto. Se nei cataloghi della National Gallery il ritratto è genericamente attribuito alla scuola italiana, Pagnotta ha precisato trattarsi del lavoro di un artista dell'Italia settentrionale entrato in contatto con la cultura romano-raffaellesca.

Bibliografia:

- Pagnotta, 1997, cat. n. A 32, pp. 299-300, fig. 129;
- Baker, Henry, 2001, p. 328.

(831) J.C. Le Blon, attribuito a, *Gesù Bambino e San Giovannino abbracciati*, copia da Leonardo da Vinci, olio su tavola, 75,4 x 59 cm, Oxford, Christ Church, cat. n. 261.

La composizione di questa tavola deriva da un originale perduto di Leonardo, di cui sono note numerose repliche e variazioni eseguite dalla scuola milanese (Bernardino Luini, Marco d'Oggiono, Bernardino de' Conti), nonché un disegno realizzato dalla bottega del maestro e oggi conservato alla Royal Library di Windsor (cfr. Clark, 1935, I, cat. n. 12564, p. 92). Secondo Gustav Glück (1928, pp. 502-507) il famoso motivo leonardesco fu probabilmente importato ad Anversa da Quinten Metsys; la tavola di Oxford, forse un modello eseguito per le mezzotinte di Le Blon, fu probabilmente realizzata a partire dal dipinto di Marco d'Oggiono conservato alla Royal Collection di Hampton Court (cfr. Law, 1898, cat. n. 64, p. 21).

Bibliografia:

- Shaw, 1967, pp. 24-25, cat. n. 261 p. 132, fig. D p. 24.

(832)

(a) Raffaello, copia di, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, 35 x 23 cm, Oxford, Christ Church, inv. n. 128.

Si tratta di una copia di piccole dimensioni e scarsa qualità della famosa *Bridgewater Madonna* di Raffaello (vedi nota successiva), databile probabilmente al XVIII secolo.

Bibliografia:

- Shaw, 1967, cat. n. 128 p. 83, fig. D p. 24.

(b) Raffaello, *Bridgewater Madonna*, olio su tavola trasferita su tela, 82 x 57 cm, Edinburgo, National Gallery of Scotland.

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Jean Baptiste Colbert e da quella del duca d'Orléans, è esposto dal 1945 alla National Gallery di Edinburgo grazie al prestito del Duca di Sutherland. Morelli ricorda qui l'opera quando essa era ancora in possesso del duca di Ellesmere presso Bridgewater House a Londra. La critica non ha mai sollevato alcun dubbio sull'attribuzione raffaellesca del dipinto, databile al 1507-1508.

Bibliografia:

- *Catalogue of the Bridgewater Collection*, cit., 1851, cat. n. 38, p. 10;
- J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, volume 1. The Beginning in Umbria and Florence, ca. 1500-1508*, Arcos, Landshut 2001, cat. n. 33, pp. 250-253, tav. p. 91.

(833) Raffaello Sanzio, copia da, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, 87 x 66 cm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. n. 194.

Il dipinto, proveniente dalla collezione del Principe Borghese, fu tradizionalmente ritenuto opera originale di Raffaello, almeno fino a che Passavant (1860, p. 120) non vi riconobbe una copia della *Madonna Bridgewater* di Edinburgo (vedi nota precedente).

Bibliografia:

- P.L. de Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Electa, Napoli 1999, cat. n. 194, pp. 207-208.

(834) Vedi nota 538.

(835) Pinturicchio ?, *Ritratto di giovane*, olio su tavola, 47,5 x 33 cm (superficie dipinta), Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 41.

L'attribuzione di questo dipinto rimane ancora molto incerta. Perduto l'inventario che ne registrava l'acquisizione, Matthäi catalogò il quadro come opera di Giovanni Santi (1833, Innere Galerie, n. 2). A partire dal giudizio espresso dal direttore Hübner nel 1867 (cat. n. 24), la tavola è esposta a Dresda quale lavoro autentico del Pinturicchio, un'attribuzione confermata da Morelli (1880, p. 245; 1886, p. 215; 1891, p. 361) e subito dopo anche da Woermann (1887-1908, cat. n. 41). Più recentemente, Pietro Scarpellini, pur ammettendo di riconoscervi lo spirito del maestro, ha suggerito di vedere nel quadro il frutto di una collaborazione tra Pinturicchio e Andrea d'Assisi detto l'Ingegno (?); prima di lui, anche Todini aveva catalogato l'opera con il nome di Andrea d'Assisi, cancellandola quindi dal corpus pittorico del Pinturicchio.

Bibliografia:

- F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Longanesi & Co., Milano 1989, I, p. 91, II, fig. 1185, p. 515;
- Scarpellini, Silvestrelli, 2003, p. 82;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1367, p. 407.

(836) Artista fiorentino, fine del XV-inizio del XVI secolo, *Maria in trono con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 58 x 47 cm, già Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 22, attuale ubicazione ignota.

Il dipinto fu acquisito dalla Gemäldegalerie di Dresda nel 1857 insieme ad altre 22 opere, tutte provenienti dal lascito del professor Steinla. Hübner catalogò la tavola come autografa di Lorenzo di Credi (1862-1872, cat. n. 34), mentre Crowe e Cavalcaselle (1872, IV/II, p. 431) vi riconobbero la mano di un più debole seguace di Botticelli e Filippino, un parere condiviso da Morelli (1880, p. 245), che in questa edizione del suo libro (1891, p. 361) precisò trattarsi di un contemporaneo di Lorenzo di Credi. Nei cataloghi di Woermann (1887-1908, cat. n. 22) il quadro è registrato come "Anonimo fiorentino della fine del XV secolo o dell'inizio del XVI". Nel giugno del 1927, la tavola fu espunta dalla collezione sassone insieme ai gall. nn. 11 e 12 (vedi note 742 e 743).

Bibliografia:

- Woermann, 1908, cat. n. 22, p. 37;
- Archivio delle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda, *Akte Nr. 6, Bd. 16, Bl. 106: Abgang und Verleihung von Gemälden, 1927-28*.

(837) Lorenzo di Credi, bottega di, *Adorazione del Bambino*, olio su tavola, 87,5 x 65 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 14.

L'opera, acquistata dal museo sassone in occasione dell'asta della collezione Barker a Londra (1874), fu attribuita da Hübner a Lorenzo di Credi (1876, cat. n. 2385; 1880, cat. n. 44). Sebbene la maggior parte della critica successiva, incluso Morelli (1880, p. 245; 1891, p. 362), condivise tale attribuzione, Colasanti (1922-23, pp. 193-200), e Dalli Regoli hanno preferito attribuire la tavola alla bottega del maestro, un parere accolto anche nell'odierno catalogo della pinacoteca sassone.

Bibliografia:

- Dalli Regoli, 1966, cat. n. 183, p. 183, fig. 234;
- Marx, 2005, II, cat. n. 1074, p. 337.

(838) Lorenzo di Credi, *Madonna in trono con il Bambino tra San Sebastiano e San Giovanni Evangelista*, olio su tavola, 175 x 176,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gal. n. 15.

La tavola, che secondo il racconto vasariano (1568) fu realizzata dall'artista per la Compagnia di San Bastiano a Firenze, fu acquistata dal museo sassone in occasione della vendita della collezione Barker (Londra, 1874). L'attribuzione a Lorenzo di Credi non è mai stata messa in dubbio dalla critica, unanime nell'assegnare il quadro al maestro.

Bibliografia:

- Dalli Regoli, 1966, cat. n. 152, pp. 169-170, figg. 200-202;
- Marx, 2005, vol. II, cat. n. 1073, p. 336.

(839) Pietro Perugino, scuola di, *San Crispino*, tempera su tavola, 35 x 23,5 cm (frammento di un dipinto più grande, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 38).

Il dipinto, proveniente dalla collezione Steinla (1857), giunto a Dresda fu catalogato da Hübner (1862-1872, cat. n. 22; 1880, cat. n. 26) come lavoro autentico di Pietro Perugino, un'attribuzione respinta da Morelli (1880, p. 245; 1891, p. 362) e dal resto della critica successiva, tendenzialmente concorde nell'assegnare la tavola alla scuola del maestro.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1350, p. 403.

(840) Artista umbro, XV secolo, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, 61 x 45 cm, Dresda, Gemäldegalerie, gall. n. 42.

Il dipinto, catalogato da Matthäi come anonimo (1835, Innere Galerie, n. 4) e come tale registrato anche nei cataloghi Hübner (1862-1872, cat. n. 36), fu erroneamente ritenuto da Rumohr un lavoro di Marco Palmezzano da Forlì. L'attribuzione generica alla scuola umbra qui avanzata da Morelli (1891, p. 362) è condivisa fino a oggi dalla Direzione della pinacoteca sassone.

Bibliografia:

- Marx, 2005, II, cat. n. 1975, p. 550.

(841) Per una ricostruzione della storia del Kupferstichkabinett di Dresda si rimanda al testo di L. Melli, *Storia del Kupferstichkabinett*, in id, 2006, pp. 11-16. Sia qui soltanto ricordato che fu Karl Woermann (direttore del Kupferstichkabinett tra il 1882 e il 1896) il primo a intraprendere un'operazione sistematica di studio della collezione grafica di Dresda. Egli non soltanto redasse le schede inventariali tuttora in uso, bensì pubblicò anche un catalogo in dieci volumi raccogliendo i fogli più importanti della collezione (*Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden*, Franz Hanfstängel, München 1896).

Nei suoi scritti, Morelli si riferisce sempre ai disegni del Kupferstichkabinett servendosi esclusivamente della numerazione adottata dal catalogo fotografico Braun. La progressione numerica attualmente vigente, preceduta dalla lettera C, fu introdotta fin dal 1874, in concomitanza con le nuove acquisizioni, ma venne estesa a tutta la collezione soltanto più tardi, durante la direzione di Max Lehrs (1896-1923).

(842) A questo punto del testo, nelle edizioni del 1880 e del 1886 Morelli aggiungeva in nota la seguente precisazione: “Avverto anticipatamente che mi mancò disgraziatamente il tempo di sottomettere ad un rigoroso esame i disegni italiani del XVII e del XVIII secolo.” (cfr. 1880, p. 252; 1886, p. 223).

Va qui inoltre osservato che le prime due edizioni del testo ordinavano i disegni presi in esame secondo la loro scuola di appartenenza, organizzandoli in più sottocapitoli in base alla loro collocazione nel Kupferstichkabinett: “I Veneti. Armadio IV”, “I Fiorentini. Armadio XXVIII”, “I Lombardi. Custodia III”, “Gli Umbri. Armadio IV”, “I Veneziani. Portafoglio I /Portafoglio II”, “I Fiorentini. Portafoglio I”, “I Lombardi. Portafoglio I /Portafoglio II”, “Scuola Romana. Portafoglio I”.

(843) Il riferimento va qui senz'altro ad alcuni dei disegni venduti all'asta della collezione Klinkosch nel 1889. Per valutare a quali fogli si riferisca qui Morelli sarebbe necessario consultare il catalogo della vendita, una copia del quale pare però essere conservata soltanto al Metropolitan Museum di New York e al Getty Center di Malibu: *Klinkosch Coll. Wien, C.J. Wawra. Katalog der Reichhaltigen und Vorzüglichen Sammlung von Alten Handzeichnungen - Miniaturen, Alten Kupferstichen, Radirungen - Holzschnitten, Büchern, Bildwerken Etc. aus dem Nachlass des Herrn Josef C. Ritter von Klinkosch. Sale April 15, 1889.*

(844) Raffaello, bottega di, *Fregio decorativo per un piatto con Nettuno*, penna bruna, tracce di sanguigna e gesso nero su carta marroncina, diametro 41,5 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 159.

Il foglio, giunto a Dresda prima del 1756, fu messo in relazione da Passavant (1839, I, p. 189, II, n. 261, pp. 436, 530) con la commissione che Agostino Chigi fece all'orafo Cesarino Rossetti da Perugia nel 1510 (cfr. nota 847). Morelli, che pure dapprima aveva confermato l'attribuzione tradizionale a Raffaello (1880, pp. 260-261; cfr. lettera di Morelli a J.P. Richter, 14 novembre 1881, 1960, p. 190), nel 1891 propose di attribuire il disegno a Perino del Vaga (1891, p. 365), un parere subito accolto da Woermann e mantenuto fino a oggi nell'inventario del Kupferstichkabinett. Fischel (1962, p. 132) ha invece suggerito un'attribuzione al giovane Giulio Romano, mentre la critica contemporanea preferisce inserire più genericamente l'opera fra i lavori di bottega dell'Urbinate.

Bibliografia:

- Woermann, 1897, VI, cat. n. 191, p. 62;
- *Raffael zu Ehren* (cat. Mostra, Dresda, Albertinum, 17 maggio-7 settembre 1983), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983, cat. n. 118, p. 78.

(845) Giovanni Francesco Penni, *Il passaggio del Mar Rosso*, penna e inchiostro bruno acquarellato su carta preparata beige, 20 x 28,6 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 3850 (recto).

Il foglio, tradizionalmente attribuito a Raffaello (Passavant, 1839, II, pp. 180, 464) fu in passato nelle collezioni di J. Richardson junior, T. Dimsdale, Sir T. Lawrence e di Guglielmo II d'Olanda. Acquistato dal museo del Louvre nel 1850, e subito catalogato da Reiset come autografo di Raffaello (1866, n. 310, p. 100), il disegno fu assegnato a Perino del Vaga da Crowe e Cavalcaselle (1882-1885, II, p. 517). Un parere, questo, che trovò concorde Morelli, il quale ne fece menzione anche nel suo volume dedicato alla Galleria Borghese (cfr. 1890, n. ed. 1991, p.

155), dove, elencando i “disegni dell’epoca media di Perin che come tali sono riconosciuti nelle pubbliche gallerie”, cercò di stabilire i segni caratteristici di questo artista. Il fatto che in quell’occasione Morelli avesse apposto l’asterisco accanto alla descrizione del disegno indica tuttavia che egli riteneva proprio il merito dell’attribuzione a Perin. Più recentemente, il disegno è stato ribattezzato un lavoro di Giovanni Francesco Penni su suggerimento di Oberhuber (1972, cat. n. 463, p. 169), un nome accolto anche nel catalogo del museo parigino. Da segnalare qui anche la proposta avanzata da Cordellier, che nel 2001 ha proposto il nome di uno dei due fratelli Dossi, un parere rimasto per ora senza seguito (in Ballarin, 2005, p. 39).

Bibliografia:

- R. Bacou, *Autour de Raphaël: dessins et peintures du Musée du Louvre* (cat. mostra, Parigi, Louvre, 24.11.1983 – 1.2.1984), Paris 1983, cat. n. 27, p. 31;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=101074>

(846) Artista romano, ca. 1540, *Nettuno su un carro circondato da tritoni e naiadi*, penna, acquarellato, su carta marroncina, 18,1 x 66,4 cm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 440.

Il disegno, tradizionalmente ritenuto un lavoro di Perino del Vaga (cfr. Wickhoff, 1892, cat. n. S.R. 529, p. CCXV), e come tale descritto qui anche da Morelli, è stato più recentemente attribuito dalla direzione del museo viennese alla scuola romana (ca. 1540).

Bibliografia:

- V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, 4 voll., Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1992, I, inv. n. 440, pp. 248-249.

(847) Raffaello, scuola di, *Fregio semicircolare* (composizione ornamentale di uomini che cavalcano cavalli marini, tritoni, ninfe ecc, disegno per la decorazione del bordo di un piatto), penna e biacca, 23,2 x 36,9 cm, Oxford, Asmolean Museum, inv. n. P II 572.

Il disegno proviene dalle collezioni Wicar, Lawrence e Woodburn. Passavant lo attribuì a Raffaello (1839, II, cat. n. 522), certo che si trattasse di una parte del progetto per uno dei due bronzi che Agostino Chigi aveva commissionato a Cesare Rosetti da Perugia. Nella stessa occasione, il famoso raffaellista descrisse anche il già discusso disegno conservato a Dresda (vedi nota 844), ritenendolo a sua volta il progetto per il secondo piatto del Chigi.

Robinson (1870, cat. n. 83, pp. 214-216), al contrario, pensò che il foglio di Oxford fosse stato eseguito da un allievo dell’Urbinate, probabilmente a partire dai bronzi di Cesarino o anche dai modelli a rilievo realizzati per gli stessi. Lo studioso, che inoltre affermava di aver visto di persona il foglio di Dresda e di aver avuto modo di confrontarlo con quello di Oxford servendosi di una fotografia, era certo di poter ricondurre entrambe i disegni alla mano di uno stesso artista attivo nella cerchia dell’Urbinate. Crowe e Cavalcaselle (1882-1885, II, p. 354) ritennero invece che il foglio dell’Ashmolean fosse del Penni, mentre Morelli si espresse a favore di Perino del Vaga fin dal suo testo dedicato alla Galleria Borghese: “Finalmente si trova un disegno a penna di Perin a Oxford nella collezione della Taylor Institution. Questo rappresenta una processione di tritoni e di ninfe. (*) Né il signor Robinson (catalogo n. 83), né il Passavant hanno voluto attribuire questo disegno a Raffaello stesso. L’ultimo raffaellista (Passavant, II, 507, n. 523) ammette che questo disegno sia stato eseguito da Francesco Penni.” (1890, n. ed. 1991, p. 158).

Il disegno di Oxford fu catalogato come “scuola di Raffaello” da Parker (1956, ed. 1972, cat. n. 572, p. 314), mentre Gere e Turner preferirono optare per il Penni, pur riconoscendo l’idea della composizione a Raffaello (1983, cat. n. 186, pp. 232-233). Questi ultimi menzionano anche il disegno coevo di Dresda, rilevando tuttavia un’ecuzione molto più dura che farebbe pensare perfino a una copia da Raffaello, dunque forse nemmeno opera della sua bottega. L’attribuzione più comune per il disegno di Oxford rimane in ogni caso quella suggerita da Parker.

Bibliografia:

- J.C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, The Clarendon Press, Oxford 1870, cat. n. 83, pp. 214-216;
- Parker, ed. 1972, cat. n. 572, p. 314;
- [Morelli], Anderson, 1991, p. 439, nota 364.

(848) Artista romano ?, XVI secolo, *Eva*, inchiostro bruno, 27,3 x 13,3 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 162.

Il foglio, giunto a Dresda prima del 1738, fu tradizionalmente attribuito a Raffaello negli inventari del Kupferstichkabinett (Cat-64 I- 1865, cat. n. 10, tav. XXXXV). Morelli, che pure nella prima edizione del suo libro aveva incredibilmente confermato l'attribuzione all'Urbinate (1880, p. 261), rettificò il proprio giudizio sia oralmente, in occasione della sua ultima visita alla città sassone nell'estate del 1889, sia nella presente edizione del suo volume (1891, p. 365-366). Sebbene Woermann non abbia incluso il foglio nel suo catalogo ragionato della collezione grafica del museo (1896-1897), negli archivi del Kupferstichkabinett si conserva ancora la scheda autografa compilata dal direttore (n. C 162), il quale, cancellando a penna una precedente attribuzione alla maniera di Raffaello, propose l'attribuzione alla scuola romana del XVI secolo, nome con il quale il disegno è tutt'oggi inventariato a Dresda.

La critica successiva sembra aver completamente trascurato il foglio: non è stato qui possibile trovarne menzione in nessuna delle recenti fonti bibliografiche consultate.

Bibliografia:

- Braun, 1880, cat. n. 75, p. 235.

(849) Raffaello Santi, *Amore in volo con il braccio alzato* (recto, studio per l'affresco di Villa Farnesina a Roma, 1516-1519), *Amore in volo visto da dietro* (verso), sanguigna, 17,2 x 20,9 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 161 (v. e r.).

Il foglio, acquistato all'asta della collezione von Quandt a Dresda (1860), presenta sul recto il disegno preparatorio per l'Amore in volo nella prima cuspide sinistra della Loggia di Pische di Villa Farnesina a Roma, e sul verso lo studio per il putto con il simbolo di Nettuno nella prima lunetta a sinistra della parete centrale della stessa Loggia. Entrambi gli studi, gli unici pervenutici per i sedici putti che compongono l'intero ciclo pittorico, sono stati esattamente ripresi da Raffaello durante l'esecuzione dell'affresco.

Il disegno è il solo fra i fogli di Dresda qui discussi da Morelli che continui ancora oggi a essere incluso nel catalogo dell'opera grafica dell'Urbinate (cfr. Knab, Mitsch, Oberhuber, 1984, tavv. 558-559 e p. 636). Nel suo catalogo del Kupferstichkabinett, Woermann registrò il foglio sotto il nome di "Raffaello Santi da Urbino o Giulio Romano" (1897, VI. Mappe, cat. n. 189, pp. 61-62): dopo aver fatto notare che nella prima edizione del suo libro Morelli non si era pronunciato al riguardo, il direttore riportava l'opinione espressa da Lermolieff nel 1891 (p. 366), ovvero che si trattasse più probabilmente di un lavoro di Giulio Romano, sottolineando tuttavia che "nemmeno il famoso conoscitore d'arte italiano ha voluto escludere la possibilità che [il disegno] sia dello stesso Raffaello."

Bibliografia:

- Knab, Mitsch, Oberhuber, 1984, tavv. 558-559 e p. 636;
- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen* (cat. mostra, Albertina, Vienna, 18 gennaio-5 marzo 1978), R. Harprath, Wien 1978, cat. n. 12 (a cura di W. Schmidt), pp. 32-33;
- *Raffael zu Ehren*, 1983, cat. n. 129, pp. 82-84.

(850) Raffaello, copia da, *Tre angeli in volo fra le nuvole*, penna, 20,7 x 19,3 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 163.

Il foglio fu attribuito a Raffaello negli antichi inventari del Kupferstichkabinett di Dresda (Cat-64 I- 1865, cat. n. 10, tav. XXXXV). Woermann, sicuramente d'accordo con Morelli, non ne fa menzione nel suo catalogo ragionato della collezione grafica del museo (1896-1897); a Dresda il foglio è tutt'oggi inventariato come copia da Raffaello.

La critica successiva sembra aver dimenticato il disegno, e non se ne è qui trovata menzione in nessuna delle fonti bibliografiche consultate. Un appunto a matita sul *passepertout* in cui è inserito il foglio suggerisce tuttavia una proposta attributiva al Parmigianino (?, 3.1.93 ?).

Bibliografia:

- Braun, 1880, cat. n. 77, p. 235.

(851) Raffaello, copia da, *Disegno per un fregio*, penna, 4,8 x 12,3 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 165.

Il foglio fu attribuito a Raffaello negli antichi inventari del Kupferstichkabinett di Dresda (Cat-64 I- 1865, cat. n. 10, tav. XXXXV). Come nel caso discusso alla nota precedente, Woermann non cita il disegno nel suo catalogo della collezione (1896-1897), condividendo probabilmente il parere qui espresso da Morelli.

La critica successiva non sembra interessarsi al disegno, e non si è qui trovata alcuna indicazione a proposito nelle recenti fonti bibliografiche consultate. Un appunto a matita sul *passepertout* in cui è inserito il foglio suggerisce tuttavia una proposta attributiva al Parmigianino (?, 3.1.93 ?).

Bibliografia:

- Braun, 1880, cat. n. 78, p. 235.

(852) Girolamo Genga, *Cavalieri in battaglia*, penna marrone e grigia su sanguigna, 26,7 x 40,5 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 158.

Le quattro figure di cavalieri sono riprese direttamente dal gruppo centrale della battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Il disegno giunse a Dresda prima del 1756, e fu lì registrato come opera di Raffaello (Cat-64 I- 1865, cat. n. 8). Passavant confermò l'attribuzione tradizionale, datando il foglio al periodo del primo soggiorno fiorentino dell'Urbinate (1839, II, p. 529), un parere in seguito accolto anche da Fischel (1913-1941, cat. n. 527). Morelli, che pure in un primo momento aveva sostenuto l'attribuzione al giovane Raffaello (1880, p. 261; 1886, p. 232), in questa occasione rifiutò recisamente tale assegnazione. È però a Oberhuber che si deve il merito di aver suggerito il nome di Girolamo Genga (in una nota manoscritta), un parere in seguito confermato anche da Pouncey (cfr. *Raffael zu Ehren*, 1983, p. 46) e mantenuto fino a oggi nelle schede inventariali del Kupferstichkabinett di Dresda.

Bibliografia:

- *Raffael zu Ehren*, 1983, cat. n. 24, p. 46.

(853) Morelli deve qui riferirsi a uno dei seguenti disegni di Raffaello conservati all'Ashmolean Museum di Oxford: *Scena di battaglia* (recto e verso), penna su gesso nero, 26,8 x 41,7 cm, inv. n. P II 538 (cfr. Knab, Mitsch, Oberhuber, 1984, tav. 234-35, pp. 602-03) oppure *Scena di battaglia*, penna su gesso nero, contorni traforati, 27,4 x 42 cm, inv. n. P II 537 (cfr. *ivi*, p. 603, tav. 236).

(854) Raffaello, copia da, *Studio di testa maschile con barba*, carboncino, 11,7 x 10 cm, margine superiore del foglio arcuato a tutto sesto, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 164.

Il disegno fu tradizionalmente catalogato a Dresda come uno studio di Raffaello per gli affreschi della Stanza di Eliodoro in Vaticano (Cat-64 I- 1865, cat. n. 10, tav. XXXXV). Woermann non

citò però il foglio nel suo catalogo della collezione (1896-1897), probabilmente condividendo il parere qui espresso da Morelli. Il foglio è oggi inventariato a Dresda come copia da Raffaello. La critica successiva non menziona affatto il disegno, e non se ne è qui trovata indicazione alcuna nelle recenti fonti bibliografiche consultate.

Bibliografia:

- Braun, 1880, cat. n. 80, p. 235.

(855) Raffaello, copia da, *Testa di donna e testa di bambino*, carboncino, 6,5 x 8,6 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 169.

Il disegno fu tradizionalmente catalogato a Dresda come originale di Raffaello (Cat-64 I- 1865, cat. n. 10, tav. XXXXV). Come nel caso dei nn. C 163, 164, 165, Woermann non menziona affatto lo studio, oggi inventariato a Dresda come copia di Raffaello. La critica successiva non pare citare il foglio.

Bibliografia:

- Braun, 1880, cat. n. 81, p. 235.

(856) Non identificato.

(857) Luca Signorelli, *Quattro studi di nudi maschili* (recto), *Uno studio di nudo maschile prostrato* (verso), punta metallica (argento), tracce di stilo, carta bianca preparata in rosa (r.); punta metallica (argento), tracce di stilo incolore, carta bianca preparata in rosso (v.), 20,7 x 28,9 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 20 (r. e v.).

Proveniente dalla collezione di Sir Th. Lawrence, e acquisito dal museo sassone in occasione della vendita Woodburn del 7 giugno 1860 (forse identificabile con il lotto n. 616 attribuito al Pollaiuolo cfr. Melli, 2006, nota 1, p. 191), il foglio fu catalogato a Dresda da Gruner come lavoro di Luca Signorelli (1862, tav. XXVIII, cat. n. 9, p. 27, fig. 8, p. 49), un'attribuzione tendenzialmente accolta da tutta la critica successiva. A Morelli (1880, p. 256; 1886, p. 227; 1891, p. 367) si deve il merito di essere stato il primo a mettere in relazione questi studi del Signorelli con gli affreschi da lui eseguiti nel Duomo di Orvieto, un parere oggi sostenuto anche da Melli. Tra coloro che si sono espressi con scetticismo rispetto all'attribuzione tradizionale si ricordano qui Friedländer (1897, pp. 72-73) e, più recentemente, Henry (1998, p. 42, nota 5), il quale preferisce ricondurre il disegno di Dresda entro la sfera d'influenza di Filippino Lippi.

Bibliografia:

- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina*, 1978, cat. n. 6 (a cura di W. Schmidt), pp. 27-28, fig. 6 p. 28;
- *Raffaël zu Ehren*, 1983, cat. n. 7, p. 41;
- Melli, 2006, cat. n. 37, pp. 186-191.

(858) Pietro Perugino, seguace di, *Due apostoli dalla Trasfigurazione da Perugino*, penna e inchiostro marrone, tracce di matita nera, carta bianca, 18,9 x 27,3 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. C 154.

Il disegno fa parte di quel nutrito gruppo di fogli acquistati dal Kupferstichkabinett di Dresda in occasione della vendita Woodburn (1860), nella cui collezione esso era catalogato come lavoro del Perugino. A Dresda il disegno fu inventariato come autografo del Perugino anche da Gruner (1862, tav. XLV, cat. n. 14, fig. 22, p. 49) e Franke (1865, *Umbrische und Römische Schulen*, I, cat. n. 4-2, p. 32), mentre Morelli (1891, p. 367) fu il primo a metterne in dubbio l'attribuzione, assegnandolo alla scuola del maestro. È però a Woermann che va il merito di aver riconosciuto nella composizione una derivazione dall'affresco eseguito dal Perugino al Collegio di Cambio di Perugia (cfr. Melli, 2006, p. 204). Più recentemente, Melli ha suggerito di identificare in Berto di Giovanni, emulatore di Perugino e Raffaello, l'esecutore materiale del disegno.

Bibliografia:

- Melli, 2006, cat. n. 41, pp. 204-207.

(859) Giacomo Genga ?, *Guerrieri sorpresi durante il bagno*, penna, 32,4 x 36,3 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 14.

Il disegno, un tempo nella collezione di Th. Lawrence, fu acquistato dal museo sassone come opera di Andrea Mantegna in occasione dell'asta Woodburn a Londra (1860). Giunto a Dresda, il foglio fu subito giudicato un lavoro di Antonio del Pollaiuolo, un'attribuzione qui recisamente rifiutata da Morelli, che suggerisce con sicurezza il nome di Girolamo Genga, un artista del quale egli si era estesamente occupato già nel volume sulla Galleria Borghese (1890, pp. 120-121; n. ed. 1991, pp. 104-106). Pur esprimendo un giudizio complessivamente negativo sul Genga, va qui osservato che Morelli fu il primo studioso che, dopo Vasari, si preoccupò di definire il *corpus* di opere di questo artista (cfr. [Morelli], Anderson, 1991, p. 401, nota 86).

Nel suo catalogo della collezione grafica di Dresda, Woermann (1896-1897, VI, cat. n. 188, p. 61) fece propria l'attribuzione morelliana, precisando tuttavia di volerne lasciare ogni responsabilità all'italiano. Nell'inventario del Kupferstichkabinett il foglio reca ancora oggi l'attribuzione di Morelli, benché soltanto in via ipotetica.

(860) Baldassarre Peruzzi, *Ercole con la clava* (recto), *Schizzi di elementi architettonici* (verso), penna bruna su carta marroncina, 27,2 x 14,5 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 130 (r. e v.).

Il foglio, tradizionalmente attribuito al Peruzzi, entrò a far parte della collezione sassone prima del 1756. La critica si è dimostrata concorde nel riconoscere l'assegnazione del disegno al maestro.

Bibliografia:

- C. Luitpold Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11 (1967/68), Anton Schroll & Co., Wien-München, cat. n. 22, p. 70, tav. XVIIIb;
- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina*, 1978, cat. n. 9 (a cura di W. Schmidt), p. 30.

(861) Jacopo Ripanda, *Trionfo di Scipione*, penna e inchiostro bruno acquarellato, 32,7 x 49,2 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 8257 (recto).

Il disegno proviene dalle raccolte Delanoue e Jabach, dove era attribuito ad Andrea Mantegna. Nel 1671, esso entrò a far parte della collezione del Re di Francia, passando quindi di lì al museo del Louvre. Reiset per primo ne mise in dubbio l'attribuzione tradizionale, riconoscendovi piuttosto la mano di Francesco Francia, Lorenzo Costa o Pellegrino di San Daniele. Nell'incertezza, egli si limitò tuttavia a catalogare il foglio come lavoro di un anonimo italiano (1866, cat. n. 437). Assegnato al Sodoma da Passavant, il disegno fu quindi attribuito a Baldassarre Peruzzi da Morelli (1880, p. 258; 1886, p. 229; 1891, pp. 367-368), un parere subito confermato anche da Gustavo Frizzoni (1891, p. 199 sgg.) e, più tardi, da Pouncey-Gere (1962, p. 136) e Frommel (1967-1968, cat. n. 6, pp. 51-52). L'attribuzione del foglio a Jacopo Ripanda, tutt'oggi accolta dal museo parigino, si deve invece a Fiocco (1920, p. 37), che mise in rapporto il disegno con gli affreschi del maestro nel Palazzo dei Conservatori a Roma. Anche S. Ebert-Schifferer (in Faietti, Oberhuber (ii), 1988, cat. n. 92, pp. 310-311) ha più recentemente confermato l'attribuzione proposta da Fiocco, ritenendo il foglio del Louvre uno studio per un progetto mai eseguito. L'attribuzione al Ripanda è oggi comunemente accettata dalla storiografia artistica.

Bibliografia:

- M. Faietti, *Peruzzi e i Bolognesi: indizi per la ricostruzione di un rapporto privilegiato*, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Marsilio, Siena 2005, pp. 155-167, p. 160, fig. 4, p. 524;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=5225>

(862) Jacopo Ripanda, *Guerriero incoronato dalla Vittoria*, penna e inchiostro bruno, acquerellato, 25,2 x 20 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 10644.

Il foglio, una copia parziale del rilievo con l'*Incoronazione di Traiano* sull'arco di Trionfo di Costantino, proviene dalla collezione modenese di Ercole III d'Este e fu a lungo attribuito ad Andrea Mantegna. Assegnato da Morelli a Baldassarre Peruzzi, e pubblicato da Frommel come originale del maestro (1967-1968, cat. n. 23), il foglio è oggi catalogato a Parigi come lavoro di Jacopo Ripanda.

Bibliografia:

- Faietti, Oberhuber (ii), 1988, p. 231-234.
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=200626>

(863) Baldassarre Peruzzi, *Adorazione dei pastori*, penna, acquerellato, lumeggiato in bianco, su carta preparata marrone, 112,5 x 107 cm, Londra, già National Gallery, inv. n. 167, nel 1994 trasferito al British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1994,0514.49.

Inscritto: "BAL. SENEN. F."

È questo il cartone che il Peruzzi realizzò per il conte Giovanni Battista Bentivogli durante il suo soggiorno bolognese (ca. 1520). La funzione del foglio rimane tuttavia oscura, essendo il disegno condotto con troppa precisione per essere soltanto il progetto per un affresco e, allo stesso tempo, troppo grande per fare da modello a un'incisione. Il dipinto di Girolamo da Treviso con l'*Adorazione dei Pastori* conservato alla National Gallery (inv. n. NG218) sembrerebbe essere stato realizzato proprio a partire dal cartone in esame, tanto più che Vasari (1550, ed. Milanese 1878-1885, IC, p. 597) mise direttamente in relazione le due opere. La critica è sempre stata concorde nell'attribuire il disegno a Baldassarre Peruzzi.

Bibliografia:

- Luitpold Frommel, 1967/68, cat. n. 76, pp. 112-113, tavv. LVI-LVIIIa;
- N. Turner, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, 2 voll., British Museum Press, London 1999, I, cat. n. 359, p. 227, II, fig. 359;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=722367&partid=1&IdNum=1994%2c0514.49&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(864) Baldassarre Peruzzi ?, *Adorazione dei pastori*, disegno, già Sigmaringen, collezione del principe Hohenzollern, attuale ubicazione ignota.

Oltre che da Morelli, il disegno è menzionato anche da Frizzoni (1891, p. 217, tav. 16). Luitpold Frommel lo ricorda tra le opere già attribuite al Peruzzi dalla critica ma a lui sconosciute o di dubbia appartenenza. L'attuale collocazione del foglio è ignota.

Bibliografia:

- Luitpold Frommel, 1967/68, p. 165;
- Turner, 1999, I, sotto il cat. n. 359, p. 227.

(865) Benozzo Gozzoli, *Un putto e l'arcangelo Michele* (recto), *Satiro con leone* (verso), penna e inchiostro marone, acquarellature marroni, tracce di matita nera (nel putto), acquarellature rosa (nell'angelo), carta bianca, 25,3 x 15 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 6 (r. e v.).

Il foglio, per il quale Lorenza Melli ha avanzato perfino l'ipotesi di una provenienza vasariana, fece un tempo parte delle collezioni del pittore Mariette, del marchese de Lagoy e di Sir Th. Lawrence. Nel 1860, il disegno fu quindi acquistato dal Kupferstichkabinett in occasione della

vendita Woodburn e catalogato a Dresda come studio del Beato Angelico. Sia Morelli (1880, p. 255; 1886, p. 226; 1891, p. 368) sia Woermann (1896-1897, Mappe I, cat. n. 21, p. 7) accettarono entusiasticamente l'attribuzione al frate da Fiesole, tanto da ritenere il disegno una delle migliori composizioni dell'artista. Fu quindi Wingenroth (1897, p. 96), subito seguito da Berenson (1903, I, p. 10, II, cst. n. 532) e da pressoché tutta la critica successiva, a riconoscere in questo studio la mano di Benozzo Gozzoli, mentre l'attribuzione tradizionale al Beato Angelico venne difesa soltanto da Van Marle (1928, X, p. 137) e da Tolnay (1943, p. 111, cat. n. 46).

Bibliografia:

- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina*, 1978, cat. n. 3 (a cura di W. Schmidt), pp. 26-27, fig. 3, p. 26;
- Melli, 2006, cat. n. 17, pp. 94-98.

(866) Lippi Filippino, *Uomo seduto e anziano barbuto con libro e bastone* (recto), *Giovane addormentato e "ungano" con mazza* (verso), punta metallica (piombo), biacca, carta bianca preparata in grigio, 28,2 x 20,6 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 39 (r. e v.).

Il foglio, entrato a far parte della collezione di Dresda prima del 1764, fu inventariato come lavoro di Filippino Lippi già nei cataloghi di Gruner (1862, XXVIII, cat. n. 13, fig. 10, p. 49) e Franke (1865), forse sulla scorta di un'attribuzione tradizionale al maestro di cui si è tuttavia persa ogni traccia (cfr. Melli, 2006 p. 124). Morelli fu il primo a confermare il nome di Filippino Lippi (1880, p. 255; 1886, p. 226; 1891, p. 368), ritenendo il foglio un disegno eseguito dal vero; nondimeno, come anche nel caso descritto alla nota successiva, Woermann (1896-1897, I. Mappe, cat. n. 27, p. 10), preferì attribuire l'opera a Raffaellino del Garbo, basandosi sull'opinione espressa da Hermann Ulmann (1894, pp. 110-114): secondo quest'ultimo infatti, sia i fogli di Dresda, sia quelli raccolti nella collezione Malcolm di Londra e in quella del Kupferstichkabinett di Berlino, non sarebbero stati autografi di Filippino Lippi, bensì del suo allievo Raffaellino del Garbo. Il parere di Ulmann non è stato accolto dalla critica successiva che, recuperando il giudizio espresso da Morelli, ha invece riconosciuto nel disegno di Dresda uno degli esempi più caratteristici dell'opera grafica di Filippino Lippi (ca. 1480).

Bibliografia:

- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina*, 1978, cat. n. 4 (a cura di W. Schmidt), p. 27;
- G.R. Goldner, C.C. Bambach, *The Drawings of Filippino Lippi and his Circle* (cat. mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 28 ottobre 1997-11 gennaio 1998), New York 1997, cat. n. 25 (a cura di C.C. Bambach), pp. 148-150;
- Melli, 2006, cat. n. 23, pp. 124-129.

(867) Filippino Lippi, *Giovane seduto con la testa appoggiata a una mano* (recto), *Giovane nudo con bastone* (verso), due punte metalliche (piombo, argento), biacca, carta bianca preparata in grigio, 27,3 x 8,5 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C. 21 (r. e v.).

Il disegno, acquistato dal direttore Gruner all'asta Woodburn (1860) come opera di Cosimo Rosselli, e inizialmente catalogato come tale negli inventari del Kupferstichkabinett di Dresda, fu riconsegnato da Morelli a Filippino Lippi (1880, p. 256; 1886, p. 226; 1890, p. 146; 1891, p. 268). Woermann (1896-1897, I. Mappe, cat. n. 29 (r) e 30 (v), pp. 11), pur segnalando come d'abitudine l'opinione morelliana, preferì anche in questo caso appoggiarsi al giudizio espresso da Ulmann (1894, p. 112), il quale attribuiva la maggior parte dei disegni del Lippi all'allievo Raffaellino del Garbo. Fu Berenson (1903, II, cat. n. 1297) che, contestando l'opinione espressa da Ulmann, restituì per primo il disegno a Filippino Lippi, un giudizio confermato da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Goldner, Bambach, 1997, cat. n. 21 (a cura di C.C. Bambach), pp. 138-139;
- Melli, 2006, cat. n. 22, pp. 120-123.

(868) Filippino Lippi, *Uomo seduto, la testa appoggiata sulla mano sinistra* (recto), *Uomo seduto rivolto a sinistra, il braccio destro allungato* (verso), punta metallica, lustrato con biacca su carta preparata grigia, 18,5 x 12,7 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 1253 (r. e v.).

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Filippo Lippi (cfr. Reiset, 1866, cat. n. 230, p. 74), fu riconsegnato a Filippino da Morelli (1880, p. 256; 1886, p. 227; 1891, p. 368), un giudizio poi confermato anche da Berenson (1903, II, cat. n. 1356A) e dal resto della critica successiva.

Bibliografia:

- Goldner, Bambach, 1997, cat. n. 23 (a cura di G.R. Goldner), pp. 142-144;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=1861>

(869) Filippino Lippi, *Due uomini seduti, quello sulla destra suona il mandolino* (recto), *Calzolaio al lavoro* (verso), punta metallica, lustrato con biacca su carta preparata grigia, 19,6 x 18,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 1255 (r. e v.).

Il foglio, soltanto attribuito a Filippino Lippi nel catalogo di Reiset (1866, cat. n. 232, p. 75), proviene dalla collezione fiorentina di Filippo Baldinucci, dove era ritenuto autografo del maestro, un giudizio riproposto anche da Morelli (1880, p. 256; 1891, p. 368). Berenson, che dapprima aveva suggerito di assegnare il disegno a Davide Ghirlandaio (1903, II, cat. n. 859C), più tardi confermò il parere morelliano e restituì il foglio a Filippino Lippi (1938, II, cat. n. 1358), un'attribuzione in seguito accolta da tutta la critica.

Bibliografia:

- Goldner, Bambach, 1997, cat. n. 35 (a cura di G.R. Goldner), pp. 175-177;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=1865>

(870) Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, 29,1 x 23,9 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1860,0616.75.

Il disegno, forse un tempo di proprietà del Vasari, fece parte delle collezioni del pittore Mariette, del marchese de Lagoy, di Sir Th. Lawrence e di Woodburn, alla cui asta fu acquistato dal museo britannico (Londra, 1860). Il foglio reca l'iscrizione apocrifia "Pietro Perugino", certamente risalente al XVIII secolo; si tratta, sebbene con alcune differenze nella disposizione di architettura e personaggi, dello studio preparatorio per la composizione con il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* nella Cappella Carafa di Santa Maria sopra Minerva a Roma. La critica assegna generalmente a Wickhoff (1899, pp. 211-212) il merito di aver riconosciuto il legame tra il disegno del British Museum e l'affresco di Roma, sebbene Morelli ne avesse già discusso fin dalla prima edizione del suo volume sulle Gallerie tedesche: "È questo lo schizzo di Filippino Lippi per la sua pittura a fresco nella cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma: San Tomaso di Aquino sulla cattedra, che predica al popolo (fotografato dal Braun, n. 148 del suo catalogo).", (1880, p. 256; 1886, p. 227).

Bibliografia

Sul disegno:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 131, pp. 79-80, II, tav. CXX;
- Goldner, Bambach, 1997, cat. n. 55 (a cura di G.R. Goldner), pp. 216-217;
- Zambrano, Nelson, 2004, cat. n. 39.d.15 (a cura di J.K. Nelson), p. 583, figg. 43, 473;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717662&partid=1&searchText=Filippino+Lippi&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=4

Sull'affresco:

- Zambrano, Nelson, 2004, cat. n. 39G (a cura di J.K. Nelson), pp. 579-582, figg. 44, 338, 342, 384, 458.

(871) All'epoca in cui scrive Morelli, Filippino Lippi era scambiato con Andrea del Castagno in due tavole dell'Accademia fiorentina raffiguranti *Maria Maddalena* e *San Giovanni Battista* (tavola, ciascuna 136 x 56 cm, inv. nn. 8651 e 8653). I due dipinti formavano in origine le ali laterali della cosiddetta *Pala Valori*, di cui la *Crocifissione con la Vergine e San Francesco*, già a Berlino, costituiva il pannello centrale (Berlino, Kaiser-Friedrich Museum, inv. n. 96, distrutto nel 1945).

È dunque possibile supporre che Morelli intendesse qui riferirsi proprio a una di queste due tavole, dal momento che poco più tardi, nel volume dedicato alla Gemäldegalerie di Berlino (1893, p. 15), egli avrebbe preso in esame la sopracitata *Crocifissione* attribuendola a Filippino Lippi. Tuttavia, sarebbe piuttosto insolito se il *connoisseur* si fosse qui limitato a ricordare soltanto uno dei due pannelli laterali della *Pala Valori*. In questo caso è quindi forse più plausibile ipotizzare che Morelli si stesse riferendo a un'altra opera, che a quell'epoca era ugualmente assegnata ad Andrea del Castagno nell'Accademia fiorentina (cfr. Pieraccini, 1884, cat. n. 38, p. 60): Filippino Lippi, *San Girolamo*, tempera su tavola, 142 x 65,8 cm. Il dipinto, ricordato da Vasari (1568) nella chiesa della Badia a Firenze, e in seguito trasportato nella chiesa della Campora, in quella di San Procolo, e nelle Gallerie dell'Accademia, è oggi esposto agli Uffizi di Firenze (inv. 1890, n. 8652). Tradizionalmente attribuito a Filippo Lippi, il quadro fu dato per disperso da Crowe e Cavalcaselle (1864-1866, II, pp. 311-312), i quali, non accorgendosi dell'equivoco in cui erano incorsi, non riconobbero nel *San Girolamo* degli Uffizi quello citato da Vasari e lo attribuirono alla bottega di Andrea del Castagno. L'opinione di Morelli che potesse trattarsi di un lavoro originale di Filippino Lippi sarebbe stata confermata soltanto all'inizio del secolo scorso da Supino (1904, pp. 145-146), al quale si deve anche il merito di aver riconosciuto nel *San Girolamo* dell'Accademia il dipinto citato da Vasari.

Bibliografia:

- E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, Tipografia Cooperativa, Firenze 1884, cat. nn. 37, 38, 39, pp. 60-61;
- E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, quarta ed., Tipografia Cooperativa, Firenze 1901, cat. nn. 89, 91, 93, pp. 40-41;
- Zambrano, Nelson, 2004, cat. n. 38, pp. 355-356, fig. 262.

(872) Filippino Lippi, bottega di, *Un uomo in piedi e un uomo nudo seduto* (recto), *Un uomo con armatura seduto e un uomo in piedi che legge*, (verso), punta di metallo su carta preparata, 19,8 x 22,2 cm, Londra, British Museum, inv. n. Pp.1.13 (r. e v.).

Il foglio proviene dalla collezione del pittore Mariette, dove fu provvisto dell'iscrizione apocrifia con il nome del Masaccio. Fu Passavant (1833, p. 224) che per primo vi riconobbe la mano di un collaboratore di Filippino Lippi, un'opinione generalmente accolta dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Popham, Pouncey, 1950, I, cat. n. 141, p. 85, tavv. CXXVIII, CXXIX;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=717615&partid=1&searchText=Filippino+Lippi%2c+school&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1

(873) Filippino Lippi, scuola di, *Ritratto di vecchio*, affresco su embrice, 47 x 38 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1485.

Il dipinto, inizialmente attribuito a Masaccio, fu segnalato sia da Morelli (1891, p. 369) sia da Berenson (cfr. Scharf) come opera del Lippi, un giudizio più tardi messo in dubbio da Reinach (1910, p. 545). Scharf, pur inserendo il quadro fra quelli realizzati dalla bottega del Lippi, vi ha riconosciuto la mano del Ghirlandaio, un parere che però non ha trovato seguito fra la critica contemporanea. L'opera non è citata nemmeno nel recente catalogo ragionato di Filippino Lippi curato da Nelson e Zambrano (2004).

Bibliografia:

- A. Scharf, *Filippino Lippi*, A. Schroll, Wien 1935, cat. n. 158, p. 118, fig. 141;
- *Gli Uffizi: catalogo generale*, Centro Di, Firenze, 1980, cat. n. P864, p. 331.

(874) Filippino Lippi, scuola di, *Autoritratto (?)*, affresco su embrice, 50 x 31 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1711.

L'attribuzione dell'affresco, acquistato dal museo fiorentino nel 1771 per la Galleria degli autoritratti, è stata messa in dubbio per la prima volta da E. Benkard (1927, p. 50), che lo ritenne un falso eseguito nel XVIII secolo. La critica successiva ha tendenzialmente trascurato il dipinto, ed esso non è nemmeno citato nel catalogo ragionato di Filippino Lippi curato da Nelson e Zambrano (2004).

Bibliografia:

- Scharf, 1935, cat. n. 156, p. 118, fig. 140;
- *Gli Uffizi: catalogo generale*, 1980, cat. n. A538, p. 918.

(875) Vedi note 763, 770, 787.

(876) Sebbene in questo passaggio delle sue *Kunstkritische Studien* Morelli non precisi affatto a quali disegni si stia riferendo, nelle due precedenti edizioni egli ne forniva una descrizione più dettagliata: “Parimenti falsa pare a me l'attribuzione dei due disegni, aggiudicati a Leonardo da Vinci. L'uno di questi, una testa maschile di profilo acquarellata, appartiene alla serie di quelle imitazioni di questo gran maestro che si trovano in tutte le collezioni (n. 47 del catalogo Braun);**(a)** l'altro, più piccolo, a matita nera, che rappresenta un uomo nudo, appoggiato sul ginocchio sinistro e che si difende col braccio destro, mi pare che neppure esso abbia il carattere peculiare a Leonardo (n. 48 nel catalogo Braun).”**(b)** (1880, p. 257; 1886, p. 228).

Sulla scorta di questo testo è stato possibile identificare il primo dei due fogli:

(a) Artista lombardo, ultimo decennio del XV secolo, *Uomo di profilo con turbante*, due punte metalliche (argento e piombo), pennello, inchiostro bruno, biacca, carta bianca filigranata preparata in grigio, 10,4 x 6 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 33.

Il foglio, parte del fondo antico del Kupferstichkabinett, e dunque acquisito prima del 1764, fu inventariato come originale di Leonardo da Vinci sia da Franke (1865), sia dal direttore Gruner (1862, XXVIII, cat. n. 11). Woermann accolse invece l'obiezione di Morelli, assegnando il foglio soltanto in via ipotetica a Leonardo (scheda manoscritta). Dopo l'intervento di Morelli, il disegno non è più stato preso in considerazione dalla critica, almeno fino al recentissimo catalogo di Lorenza Melli. Senza formulare un nome preciso, quest'ultima suggerisce che l'artista possa appartenere alla “generazione più anziana dei milanesi ‘convertiti’ alla punta metallica da Leonardo, come il Bramantino, ma anche tra i giovani leonardeschi lombardi, Marco d'Oggiono, Giovanni Agostino da Lodi e Bernardino Luini.” (Melli, 2006, p. 76) Non va tuttavia nemmeno esclusa la possibilità che l'artefice possa piuttosto essere un artista veneto di ascendenza leonardesca, tant'è che Giovanni Agosti ha perfino suggerito l'ambito belliniano, mentre Hans-Joachim Eberhardt avrebbe avanzato il nome di Vittore Carpaccio (cfr. Melli, p. 77).

Bibliografia:

- Melli, 2006, cat. n. 12, pp. 74-77.

(b) Non identificato.

(877) Il riferimento implicito di Morelli va qui senz'altro all'opera di P. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, Hirth Verlag, München 1889.

(878) Gaudenzio Ferrari, *Fanciulli nudi con decorazione vegetale*, penna, 18,7 x 26,2 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 371.

Il foglio, acquisito a Dresda come opera del Correggio dal lascito Wackenbart (1850), fu a lungo ritenuto uno studio preparatorio per gli affreschi della Camera di San Paolo a Ferrara. Morelli, che nella prima edizione tedesca del suo testo non menzionò affatto il disegno, fin dal 1886 lo attribuì a Gaudenzio Ferrari (p. 231), un parere confermato sia oralmente durante il suo viaggio a Dresda, nel 1889, sia nella pubblicazione del 1891 (p. 369). Nel suo catalogo, Woermann (1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 201, p. 66) accolse subito il suggerimento morelliano, pur riportando il parere espresso da Charles Loeser, il quale aveva preferito attribuire il foglio all'allievo di Gaudenzio Ferrari, il pittore Bernardino Lanino (cfr. Frizzoni, 1891). Il disegno è tutt'oggi inventariato a Dresda come originale di Gaudenzio Ferrari.

Bibliografia:

- Woermann, "Alte Karten", inv. n. C 371;
- Woermann, 1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 201, p. 66.

(879) Molti sono i disegni di Gaudenzio Ferrari e della sua scuola conservati alla Biblioteca Reale di Torino. Per un'analisi più dettagliata si veda Bertini, 1958, cat. nn. 143-153.

(880) Correggio, *La Madonna di San Giorgio*, schizzo per la pala d'altare omonima (gall. n. 153), pennello bruno, bianco e grigio su carta marroncina, 23,8 x 18,6 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 367.

Il disegno, un tempo nella collezione del pittore Mariette (?) e in quella di Sir Th. Lawrence (1830), fu acquistato dal museo sassone nel 1860 in occasione dell'asta Woodburn. L'attribuzione tradizionale al Correggio, confermata da Morelli (1880, p. 260; 1886, p. 230; 1891, p. 369) e Woerman (1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 194, p. 63), è stata generalmente accolta dal resto della critica successiva. Il foglio è uno studio preparatorio per il dipinto omonimo conservato a Dresda (gall. n. 153, vedi note 11 (d), 180).

Bibliografia:

- Popham, 1957, cat. n. 73, p. 164, tav. LXXXVIII;
- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina*, 1978, cat. n. 21 (a cura di W. Schmidt), p. 38, fig. 21 p. 39.

(881) Pietro Faccini, attribuito a, *Due angioletti* (copia di quelli presenti nella parte inferiore della *Madonna di San Giorgio* del Correggio, rovesciati), sanguigna, 26 x 11,9 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 368.

Il disegno, che non figura nel catalogo di Woermann (1896-1897), fu registrato come lavoro originale di Antonio Allegri nell'antico inventario redatto da Franke (Franke, 1865, Lombardische *Schulen I*, cat. n. 368, tavola XXXVII). A Dresda esso è attualmente catalogato come lavoro del Faccini, sebbene soltanto dubitativamente.

Una versione dell'angioletto in primo piano – lo stesso presente anche su un altro foglio del Kupferstichkabinett di Dresda (inv. n. C 369) – si trova nella E.B. Crocker Art Gallery di Sacramento, in California. Negro e Roio (1998 ii, p. 54) la ritengono opera del Faccini, mentre il catalogo del museo la presenta al pubblico quale originale del Correggio, benché anche in questo caso con riserva (cfr. *Master Drawings from Sacramento*, 1971, cat. 10, recto, p. 4). Che lo stile di Pietro Faccini sia stato molto influenzato dal Correggio e che si sia sviluppato parallelamente a quello dei Carracci, è stato già ampiamente dimostrato da Degrazia (D. Degrazia, *Pietro*

Faccini, in id, 1984, pp. 400-414, pp. 400-403). Stupisce tuttavia che il disegno di Sacramento non sia stato messo in diretta relazione con la *Madonna di San Giorgio* del Correggio a Dresda (gall. n. 153), bensì soltanto con il dipinto *Pellicani* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58) e con il disegno raffigurante il *Giudizio di Paride* al Fogg Art Museum di Cambridge (inv. n. 1932-333), entrambi del Faccini (cfr. Negro, Roio, 1998 ii, p. 55). Paragonato al foglio di Sacramento, il disegno di Dresda sembra troppo debole per essere stato eseguito dal Faccini, mancando di quelle arditezze anatomiche e del gioco di contrasti tra luce e ombra che caratterizzano l'opera grafica del bolognese. È dunque plausibile supporre che i due disegni di Dresda siano stati copiati da un artista vicino al maestro, e dunque il parere morelliano che si potesse trattare del lavoro di un artista uscito dalla scuola dei Carracci sembra ancora oggi il più probabile.

Bibliografia:

- E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76 – 1602*, Artioli Editore, Modena 1998, pp. 54-58.

(882) Scuola italiana, XVI secolo, *Sacra famiglia*, sanguigna, 18,4 x 13,2 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 359.

Il disegno giunse a Dresda prima del 1764 e lì fu subito inventariato come lavoro originale del milanese Cesare da Sesto. Morelli confermò l'attribuzione del foglio fin dalla prima edizione del suo volume (1880, p. 264; 1886, p. 235; 1891, p. 370), un giudizio di cui seppe convincersi anche Karl Woermann (1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 193, p. 63). Una nota manoscritta aggiunta successivamente sulla scheda dell'opera (Woermann ? 1903?) ne rettificò tuttavia la paternità, giudicando insufficiente la qualità dell'esecuzione e preferendo assegnare genericamente il foglio alla scuola italiana del XVI secolo, un'attribuzione con la quale il disegno è tutt'oggi catalogato a Dresda. Non si è qui trovata menzione del disegno in alcuna delle più recenti fonti bibliografiche consultate.

Bibliografia:

- Woermann, 1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 193, p. 63;
- Woermann, "Alte Karten", inv. C 359, annotazione manoscritta del 1903 (?).

(883) Aurelio Luini, *Cristo alla colonna in tre posizioni, due studi di teste e una gamba*, penna, lumeggiato in bianco su cartoncino verde preparato, 26,1 x 17,9 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 390.

L'autenticità del disegno, sostenuta da Morelli fin dal 1880 (1880, p. 265; 1886, p. 236; 1891, p. 370), fu successivamente confermata anche da Woermann ed è stata mantenuta fino a oggi nell'inventario della collezione sassone. Non si è qui trovata menzione del foglio in alcuna delle recenti fonti bibliografiche consultate.

Bibliografia:

- Woermann, 1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 195, p. 64;
- Woermann, "Alte Karten", inv. C 390.

(884) Aurelio Luini, *Martirio di San Vincenzo*, affresco riportato su tela incollata a un tavolato ligneo a scacchiera, 343 x 228 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.

Morelli confonde qui il tema agiografico raffigurato, scambiando San Vincenzo con Sant'Andrea, forse a causa della forma caratteristica del tronco ligneo sul quale è legata la figura del santo martire. L'opera decorava un tempo la chiesa esterna di San Vincenzino a Milano, dalla quale fu asportata nel 1820, in seguito alla soppressione del convento, per essere trasferita a Brera. Qualche dubbio sull'attribuzione tradizionale al Luini è stato avanzato da Pescarmona (1986, pp. 53-55).

Bibliografia:

- Autelli, 1989, cat. n. 8, pp. 127-128;

(885) Aurelio Luini, *Martirio di San Vincenzo*, disegno preparatorio all'affresco (cfr. nota precedente), Milano, Arcivescovado, inv. n. 173.

Il disegno, databile all'ultimo decennio del Cinquecento, è stato riconosciuto al Luini da tutta la critica. Nel 1986, sia il disegno sia l'affresco sono stati esposti fianco a fianco in occasione della *Mostra dei disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano* (cfr. Pescarmona, 1986).

Bibliografia:

- D. Pescarmona, a cura di, *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano* (cat. Mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, 1 marzo -27 aprile 1986), Cantini, Firenze 1986, pp. 53-55;
- Autelli, 1989, p. 128.

(886) Amico Aspertini, *Nereide sopra un tritone che la abbraccia e un suonatore di siringa*, penna bruna su carta, 11,6 x 18,7 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 36.

Il disegno proviene dalle collezioni Mariette, Lawrence, Moritz von Fries e Woodburn. Tradizionalmente ritenuto del Lippi, ma acquistato e catalogato a Dresda come opera di Lorenzo di Credi (1860) – il foglio fu attribuito a Jacopo de' Barbari da E. Galichon (1873, pp. 225-227), Charles Ephrussi (1876, pp. 10, 27), Morelli (1880, p. 264; 1886, p. 234; 1891, p. 370), e Thausing (1876, p. 221). Anche Woermann, riportando l'opinione di Lermolieff, assegnò il disegno al de' Barbari, benché solo con riserva (1896-1897, I. Mappe, cat. n. 34, p. 12). Egli giustificò la propria incertezza riportando i giudizi espressi da Kristeller, Lippmann e Venturi, che per primi suggerirono l'attribuzione all'Aspertini. Il nome dell'Aspertini è stato poi confermato anche da Fabriczy (1905, pp. 410-411), sebbene la critica successiva non abbia sempre registrato il cambio di attribuzione (cfr. De Hevesy, 1925, p. 42, cita il foglio tra le imitazioni mantegnesche attribuite al de' Barbari; van Marle, 1936, XVIII, p. 478, lo assegna all'ambito mantegnesco). Nel 1984, il foglio era ancora inventariato a Dresda con il nome di Jacopo de' Barbari (cfr. Ruggeri, 1984), mentre esso vi è ora correttamente catalogato come opera originale dell'Aspertini.

Per quanto riguarda il disegno coevo conservato a Dresda – *Nereide, tritone e figura*, penna, 12,5 x 17,3 cm, inv. n. C 37 –, Morelli se ne occupò soltanto di sfuggita nelle prime due edizioni del suo testo (1880, p. 264; 1886, p. 234), assegnandolo anche in questo caso al maestro del caduceo. La composizione, stilisticamente identica al n. C 36, può essere senz'altro attribuita all'Aspertini.

Bibliografia:

- U. Ruggeri, *Nuovi disegni di Amico Aspertini*, in AA.VV., *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Banca Sannitica, Napoli 1984, I, p. 376, II, tav. CLXXXIII, fig. 7;
- Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995, cat. nn. 45-46 (a cura di M. Faietti), pp. 260-261.

(887) Vittore Carpaccio ?, *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Faustino e Giovita*, penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca filgranata, 30,4 x 24,7 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 271.

Il disegno, quadrettato, reca in alto al centro l'iscrizione apocrifia "Johan Bellino".

Il foglio entrò a far parte del Kupferstichkabinett di Dresda nel 1728, quasi certamente acquisito dalla collezione Wagner di Lipsia, dove era attribuito a Giovanni Bellini. Da principio, il nome del Bellini fu mantenuto anche a Dresda negli inventari di Gruner (1862, IV, cat. n. 4, fig. n. 39, p. 50) e Franke (1865), mentre fu Morelli (1880, p. 252; 1886, pp. 223-224; 1891, p. 370-371) il primo a riconoscere nella composizione lo studio preparatorio per il dipinto un tempo in casa Averoldi a Brescia (vedi nota successiva), un parere accolto senza riserve anche da Woermann

(1896-1897, I. Mappe, cat. n. 32, p. 12). Da allora l'attribuzione al Carpaccio è stata sostenuta pressoché all'unanimità dalla critica, messa in dubbio soltanto da Pignatti (1963, p. 51) e Zampetti (1963, cat. dis. n. 23, p. 298) – che hanno preferito suggerire il nome del figlio Benedetto Carpaccio – e da Muraro (1966, pp. 80, 108, tav. 260), il quale ha rifiutato l'attribuzione al maestro ritenendo il foglio una mera copia di bottega eseguita a partire dalla *Pala Averoldi*. Anche Melli ha di recente osservato la mancanza di freschezza della composizione: la velocità e meccanicità dell'esecuzione rivelerebbero, secondo la studiosa, una mano allenata alla rielaborazione di motivi carpacceschi, facendo pensare a un lavoro eseguito nella bottega del maestro verso la fine del XVI secolo.

Nella scheda inventariale di Dresda la composizione è tutt'oggi attribuita al Carpaccio, benché soltanto in via ipotetica.

Bibliografia:

- Lauts, 1962, cat. n. Z-10, p. 276, tav. 195;
- M. Muraro, *I disegni di Vittore Carpaccio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1977, pp. 36-37;
- Melli, 2006, cat. n. 15, pp. 86-90.

(888) Vittore Carpaccio, *Madonna in trono con il Bambino e i Santi Faustino e Jovita*, già Brescia, casa Averoldi.

Firmato e datato su due cartellini, a sinistra: “VICTOR CARPATIUS VENETUS PINXIT” e a destra: “MDXVIII”.

Proveniente dalla sagrestia della chiesa di San Giovanni a Brescia, l'opera entrò a far parte della collezione di casa Averoldi. Nel 1869, il dipinto passò dunque nelle mani di un mercante milanese, il quale lo spedì a sua volta in Inghilterra. Purtroppo però la tavola andò dispersa durante una burrasca lungo il trasferimento via mare. La critica è concorde nel ricordare l'opera fra gli originali del Carpaccio.

Bibliografia:

- Lauts, 1962, cat. n. 97, pp. 262-263, tav. IX-a.

(889) Vittore Carpaccio, bottega di, *Santo Stefano condotto di fronte al sinedrio*, tracce di matita nera, penna, acquerello marrone, gessetto bianco, carta bianca filigranata contornata a acquerello marrone, 23,3 x 27,4 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1687 F.

Il disegno, tradizionalmente attribuito al Vivarini, fu inventariato come opera di Vittore Carpaccio da Ferri (1890, p. 225; cfr. Petrioli Tofani), il quale era probabilmente al corrente del parere espresso a tal riguardo da Morelli. Fu Hadeln (1925, p. 61 sgg.) che per primo convinse il resto della critica trattarsi soltanto di una copia eseguita a partire dal modello di quadro perduto del ciclo della Scuola di Santo Stefano.

Bibliografia:

- Lauts, 1962, cat. n. Z55, pp. 288, tav. 168;
- Petrioli Tofani, 2005, inv. n. 1687 F, p. 311.

(890) Vittore Carpaccio, *La presentazione della Vergine al tempio*, penna, acquerello marrone, biacca, carta bianca filigranata molto scurita, forse tinteggiata con colore grigiastro, controfondato, 34,3 x 56,1 cm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1292 E.

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Bartolomeo Vivarini, fu inventariato da Ferri (1890, p. 224) come opera di Vittore Carpaccio, probabilmente sulla scia del giudizio espresso da Morelli. Sia nelle bibliografie fornite da Muraro e Lauts, sia in quella già proposta in passato dai Tietze (1944, I, cat. n. 284, p. 72), manca tuttavia qualsiasi riferimento al testo di Lermolieff, e la prima fonte riferita al disegno, oltre al catalogo di Ferri, è sempre quella di Molmenti-Ludwig (1906).

L'attribuzione del foglio a Carpaccio è stata contestata soltanto dai Tietze (*ibidem*), che preferiscono inserirlo fra i lavori usciti dalla bottega di Gentile Bellini.

Bibliografia:

- Louts, 1962, cat. n. Z-21, p. 279, tav. 199;
- Muraro, 1977, pp. 39-40;
- Petrioli Tofani, 1986, inv. 1292 E, pp. 537.

(891) Vittore Carpaccio, *San Giorgio che uccide il drago al cospetto di numerosi personaggi al centro di una grande piazza*, matita rossa, penna, carta bianca filigranata, 23,5 x 41,7 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1287 E (recto).

A proposito di questo disegno, Ferri annotava: "Il quadro esiste a Venezia / Cavalcaselle / nella scuola di San Giorgio degli Schiavoni" (Ferri, 1890, p. 224, cfr. Petrioli Tofani, 1986). Nonostante alcune significative variazioni, si tratta in effetti del disegno preparatorio per il *Trionfo di San Giorgio* (olio su tela, 141 x 360 cm), uno dei teleri del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni. L'attribuzione al Carpaccio non è mai stata messa in dubbio dalla critica.

Bibliografia:

- Louts, 1962, cat. n. Z-13, p. 277, tav. 111;
- Muraro, 1977, pp. 38-39;
- Petrioli Tofani, 1986, inv. n. 1287 E, pp. 535.

(892) Vittore Carpaccio, *La circoncisione di Gesù Bambino*, penna, acquerello marrone, tracce di matita nera, carta bianca filigranata, 14,7 x 21,8 cm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1691 F.

Il disegno fu accostato da Molmenti-Ludwig (1906, p. 199) alla pala d'altare di medesimo soggetto proveniente da San Giobbe (Venezia, Galleria dell'Accademia). La critica successiva, con la sola eccezione dei Tietze (1944, cat. n. 605, p. 151), ha però respinto questa ipotesi, sia perché nel disegno mancano i due ritratti della pala di San Giobbe, sia perché la composizione del foglio, estesa in lunghezza, mal si adatterebbe al formato del dipinto.

Bibliografia:

- Louts, 1962, cat. n. Z-17, p. 278, tav. 136;
- Muraro, 1977, pp. 44-45;
- Petrioli Tofani, 2005, inv. 1691 F, p. 313.

(893) Vittore Carpaccio, scuola di, *Madonna con il Bambino e i Santi Rocco e Giovanni Battista* (recto), penna, acquerello marrone, tracce di matita nera, carta bianca filigranata, 21,5 x 30,4 cm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1767 F.

Il disegno, tradizionalmente ritenuto del Vivarini, fu attribuito da Ferri prima a Palma il Vecchio (?), e poi al Carpaccio, forse come consegna del suggerimento morelliano (1880, p. 253; 1886, p. 224; 1891, p. 371). Tuttavia, già van Marle (1936, XVIII, p. 374) disse il foglio un lavoro di bottega, e come lui anche i Tietze (1944, I, cat. n. 645, pp. 157-158) e Louts preferirono attribuire il disegno a un artista uscito dalla scuola del maestro, forse Benedetto Carpaccio.

Bibliografia:

- Louts, 1962, cat. n. Z-56, p. 288;
- Muraro, 1977, p. 46;
- Petrioli Tofani, 2005, inv. n. 1767 F, pp. 346-347.

(894) Anonimo italiano, XVI secolo, *Deposizione di Cristo*, penna, acquarellature marroni, lumeggiato in bianco, 26,9 x 18,5 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 270.

Nell'inventario del 1865 il disegno era ancora attribuito a Giovanni Bellini (Cat. 64-I, 1865, *Venezianische Schulen*, cat. n. 1, tav. IV), un giudizio contestato da Morelli, che ritenne il foglio indegno del maestro veneziano. La critica successiva pare essersi disinteressata all'opera, che oggi è registrata a Dresda come lavoro di un anonimo italiano del Cinquecento.

(895) Domenico Campagnola, *Città lagunare con paesaggio montuoso*, penna bruna su carta, 24,1 x 37,5 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. C 284.

Il foglio, proveniente dalle collezioni Lawrence e Woodburn, fu tradizionalmente attribuito a Tiziano e come tale registrato anche a Dresda fra il 1860 e il 1889. Anche Crowe e Cavalcaselle (1877-1878) si espressero a sostegno dell'attribuzione tradizionale, mentre fu Morelli (1880, p. 254; 1886, p. 225; 1891, pp. 371-372) che per primo riconsegnò il disegno al Campagnola, un parere subito accolto da Woermann (1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 205, p. 67) e dal resto della critica successiva fino a oggi. Una copia di questo foglio si conserva agli Uffizi, dove è attribuito a Giovanni Cariani (inv. n. 468 P).

Bibliografia:

- *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina*, 1978, cat. n. 22 (a cura di W. Schmidt), p. 38, fig. 22 p. 39.

(896) Domenico Campagnola, *Dinnanzi alla lapide commemorativa*, penna, 12,5 x 18,2 cm, Dresda, Kupferstichkabinett, inv. n. C 286.

Il disegno proviene dalle collezioni Lawrence e Woodburn e fu tradizionalmente attribuito a Tiziano. Morelli (1880, p. 254; 1886, p. 225; 1891, p. 372) fu il primo a riconsegnare il foglio a Domenico Campagnola, un giudizio subito accolto dal direttore Woermann (1896-1897, VI. Mappe, cat. n. 207, p. 68), e mantenuto fino a oggi nell'inventario del museo sassone.

(897) Domenico Campagnola, *Strage degli Innocenti*, silografia composta da due blocchi, 52,3 x 81,5 cm, collezione privata.

È questa la più grande xilografia realizzata da Domenico Campagnola, firmata e datata "DMINICVS/ CAMPAGNOLA/ .M.D.XVII" / "IN. VENETIA.IL.VIECERI".

La stampa è per lo più nota grazie alle tirature del Viecери, l'editore che nel corso del XVII secolo pubblicò le matrici cinquecentesche del foglio. Si segnalano qui anche le versioni conservate all'Albertina (53,3 x 80,9 cm) e alla National Gallery of Art di Washington (54,5 x 82,8 cm, inv. B-14, 151)

Bibliografia:

- K. Oberhuber, *Renaissance in Italien: 16. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina* (cat. mostra, Vienna, Albertina, 18 febbraio-18 maggio 1966), Arno/Worldwide, New York 1968, cat. n. 179, p. 120;
- J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, National Gallery of Art, Washington 1973, inv. n. C-8, p. 556;
- M. Muraro, D. Rosand, a cura di, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976, cat. n. 24, p. 97.

(898) Domenico Campagnola, *San Gerolamo nel deserto*, xilografia, 28,3 x 41,6 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 4044 L.R.

Firmato in basso a destra "DOMINICVS",

Questa xilografia è da sempre ritenuta un lavoro originale del Campagnola ed è stata interpretata come la risposta dell'allievo all'incisione di Tiziano conservata a Venezia (vedi nota n. 927).

Bibliografia:

- W.R. Rearick, *Titien, la maturité et les dernières années. Dessin et gravures*, in *Le siècle de Titien*, 1993, cat. n. 212, pp. 564-565, fig. p. 200.

(899) Domenico Campagnola, *Giacobbe e Rebecca davanti a Isacco*, penna, carta bianca filigranata, 30 x 21 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1772 F.

La critica è concorde nel riconoscere l'attribuzione tradizionale del disegno al Campagnola.

Bibliografia:

- Rearick, 1976, cat. n. 69, p. 113, fig. 65;
- Petrioli Tofani, 2005, inv. n. 1772 F, pp. 349-350.

(900) Non identificato.

(901) Non identificato.

(902) Domenico Campagnola, attribuito a, *Paesaggio con Ruggero e Angelica*, copia da Tiziano, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 25,7 x 40 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 266.

La composizione, che fino al 1894 era intitolata *Visione apocalittica*, è una copia semplificata del foglio originale di Tiziano conservato nella collezione del Musée Bonnat a Bayonne (vedi nota 914), la cui precedenza rispetto al disegno di Chatsworth fu rivendicata dai Tietze (Tietze, Tietze-Conrat, 1936, p. 162). Oltre a Morelli (1891, pp. 374-375), anche Gronau (1894 ii, p. 434) e Strong (1902., p. 13, tav. 52) si pronunciarono in favore di un'attribuzione al Campagnola, mentre Oberhuber (1976, cat. n. 45, pp. 101-103) si è più recentemente limitato a segnalare il foglio quale copia da Tiziano. Nel recente catalogo della collezione, Jaffé ha riproposto il nome del Campagnola, seppure soltanto in via ipotetica.

Bibliografia:

- Wetthey, 1987, cat. n. 42, copia n. 1, pp. 158-159, fig. 103;
- Jaffé, 1994, III, cat. n. 749, p. 50.

(903) Fra Bartolomeo, *Paesaggio rupestre con convento*, penna a inchiostro bruno, 26 x 20,9 cm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 270.

Il disegno, una veduta dell'Ospizio di Santa Maria Maddalena vicino a Caldine, fu tradizionalmente attribuito a Raffaello Santi. Tuttavia, mentre Morelli (1891, p. 376) aveva pensato a un lavoro del Campagnola, Wickhoff (1892, cat. n. R.S. 322, p. CCIV) e, più tardi, Fischel (1913-1941) proposero il nome di Andrea del Sarto. È invece a Knapp (1903, p. 312) che si deve l'attribuzione a Fra Bartolomeo, oggi accolta nel catalogo del museo viennese.

Bibliografia:

- Birke, Kertnész, 1992, I, inv. n. 270, pp. 159-160;
- A. Gnann, a cura di, *L'età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina* (cat. mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 28 febbraio-16 maggio 2004; Vienna, Albertina, 15 luglio-10 ottobre 2004; Bilbao, Museo Guggenheim, 30 novembre-marzo 2005), Electa, Milano 2004, cat. n. 18, pp. 70-71.

(904) Non identificato. Sulla silografia con l'*Ercole che soffoca il leone Nemeo* firmata "RAPHAEL. VR. INv" si veda Muraro, Rosand, 1976, sotto il cat. n. 81, p. 138.

(905) Cfr. p. 95 (nota a) della presente edizione tradotta.

(906)

(a) Domenico Campagnola, *Quattro suonatori di clarinetto*, penna rossa, ombreggiata a bistro, 12,4 x 22,8 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.816.

Il disegno fu presentato come originale di Tiziano in occasione della vendita della collezione Wellesley (Londra, Sotheby's, 1866) e successivamente registrato come tale nel catalogo della

collezione Malcolm. È a Morelli (1891, p. 376) che si deve il merito di avervi riconosciuto per primo un lavoro originale del Campagnola, un'attribuzione confermata da tutta la critica successiva.

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 369, p. 132;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=715245&partid=1&IdNum=1895%2c0915.816.&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(b) Tiziano (e collaboratore?), *Paesaggio con suonatore di viola e donna nuda seduta*, penna e inchiostro bruno, tracce di punta metallica e gesso nero su carta bianca ossidata, 22,4 x 22,6 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895, 0915.817.

Il disegno, acquistato da John Malcolm come originale di Tiziano in occasione della vendita Wellesley (Londra, Sotheby's, 1866), è stato oggetto di una travagliata storia critica. Chennevières (1879, pp. 519, 530) fu il primo ad accostare il foglio al famoso dipinto con il *Concerto campestre* conservato al Louvre (vedi note 501, 541). Tuttavia, il rapporto con la tela parigina è stato ripetutamente messo in dubbio, e la maggior parte della storiografia artistica ha voluto vedere nel disegno di Londra soltanto una copia del quadro. L'attribuzione al Campagnola qui suggerita da Morelli (1891, p. 376) fu più tardi accolta soltanto da Justi (1927-28, pp. 79-84) e Kurth (1926-1927, p. 290), mentre l'attribuzione tradizionale a Tiziano è stata tendenzialmente confermata dal resto della critica, sebbene i due diversi inchiostri utilizzati lasciano credere che il foglio possa essere il risultato di un lavoro di collaborazione fra due diversi artisti. Più recentemente Oberhuber, dopo aver attribuito il *Concerto Campestre* di Parigi a Giorgione, ha osservato come le differenze esistenti tra il disegno e il dipinto avvalorerebbero perfino l'ipotesi di uno studio preparatorio eseguito dallo stesso Barbarelli.

Bibliografia:

- Robinson, ed. 1876, cat. n. 370, p. 133;
- Wethey, 1987, cat. n. 35, p. 153, fig. 69, tav. IV;
- M.A. Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 16 (1988), pp. 21-99, tavv. pp. 211-271, cat. n. A-7, p. 64;
- Oberhuber, 1993, pp. 431-432, cat. n. 94, p. 454-56, fig. p. 107;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=715253&partid=1&IdNum=1895%2c0915.817&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(c) Tiziano, *La visione di Sant'Eustacchio*, penna e inchiostro bruno su carta color crema, 21,4 x 31,6 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.818.

L'attribuzione di questo disegno a Tiziano è stata oggetto di un vivace dibattito critico. Dopo il giudizio di Morelli (1891, p. 376), che assegnava il foglio al Campagnola, in molti ritennero il *Sant'Eustacchio* un lavoro di bottega, forse realizzato da uno scolaro del maestro (Hadeln, 1924, tav. 38; Tietze, Tietze-Conrat, 1944, I, cat. n. 1991, p. 329). Di parere contrario Oberhuber (1976, cat. n. 28, pp. 79-80), il quale ha accostato la composizione di Londra al San Sebastiano di Tiziano (vedi nota 925). Anche Wethey, che pure ritiene il lavoro inferiore rispetto al livello del maestro, è incline a confermare l'attribuzione tradizionale al Cadorino, un parere condiviso dal museo londinese, che vi riconosce un lavoro della giovinezza di Tiziano (ca. 1515-1525).

Bibliografia:

- Robinson, ed. 1876, cat. n. 371, p. 133;
- Wethey, 1987, cat. n. 48, pp. 163-164, fig. 101;
- Rearick, 1993, cat. n. 208, p. 562, fig. p. 198;

- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=715250&partid=1&IdNum=1895%2c0915.818&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(d) Domenico Campagnola, *Natività*, penna e bistro, 20 x 16,5 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.820.

Il disegno fu tradizionalmente ritenuto opera del Cadorino e come tale registrato anche nelle collezioni Lawrence, Esdaile, Wellesley e Malcolm. Fu Morelli (1891, p. 376) il primo a suggerire l'attribuzione a Domenico Campagnola, un parere accolto fino a oggi dalla critica.

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 373, p. 133;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716519&partid=1&IdNum=1895%2c0915.820.&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(e) Callisto Piazza, *Ritratto di donna vista di profilo*, gesso rosso lumeggiato in bianco, 14,7 x 12,3 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.821.

Il disegno fu tradizionalmente assegnato a Tiziano nelle collezioni Ottley, Lawrence, Esdaile e Malcolm. L'attribuzione morelliana (1891, p. 376) a Domenico Campagnola non trovò seguito fra la critica, mentre va ai Tietze (1944, no. A 752, p. 182) il merito di aver per primi suggerito il nome di Callisto Piazza, un'attribuzione recentemente confermata anche da Bora (1989, p. 245) e accolta nell'inventario del museo londinese. Tra gli altri autori presi in considerazione dalla storiografia artistica si segnalano qui i nomi di Licinio (von Hadeln, 1926, p. 32), Pordenone (Cohen, 1980, cat. n. 30) e Franciabigio (Turner, annotazione sulla montatura del disegno).

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 374, pp. 135-136;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=715077&partid=1&IdNum=1895%2c0915.821&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(f) Domenico Campagnola (ritoccato da Peter Paul Rubens), *Assunzione della Vergine*, penna e bistro, 30,8 x 19,7 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.828.

Tradizionalmente attribuito a Tiziano, il disegno fu assegnato al Campagnola da Morelli (1891, p. 376), un giudizio più tardi confermato anche dal museo londinese (1940). Come già aveva osservato Robinson compilando il catalogo della collezione Malcolm, il foglio è stato significativamente ritoccato da Rubens, probabilmente intorno al 1625.

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 381, p. 136;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716533&partid=1&IdNum=1895%2c0915.828.&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(g) Domenico Campagnola, *Pastore seduto in un paesaggio*, penna e bistro su carta grigia, lumeggiato in bianco, 18,6 x 20,8 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.830.

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Tiziano, proviene dalle collezioni Mariette, Comte de Fries, Lawrence, Esdaile e Malcolm. Morelli (1891, p. 376) fu il primo ad assegnare il foglio a Domenico Campagnola, un'attribuzione successivamente accolta dal resto della critica (Popham, 1940).

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 383, p. 137;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716518&partid=1&IdNum=1895%2c0915.830.&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(h) Domenico Campagnola, attribuito a, *Paesaggio con castello*, penna e bistro, 25 x 40,7 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.831.

Il disegno, proveniente dalle collezioni Barnard, Lawrence, Esdaile e Malcolm, fu tradizionalmente assegnato a Tiziano. Attribuito da Morelli (1891, p. 376) a Domenico Campagnola, il foglio è probabilmente un'imitazione ispirata da una stampa riprodotta nel *Recueil Jabach* (tav. 14, Londra, British Museum, inv. n. 1922,0501.1.65) ed eseguita da Claude Macé.

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 384, p. 137;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716521&partid=1&IdNum=1895%2c0915.831&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(i) Tiziano, *Paesaggio con castello e alberi*, penna e inchiostro marrone scuro su carta color crema, 13,6 x 26,7 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.832.

Nonostante la rigidità del tratto, la maggior parte della critica ha confermato l'attribuzione tradizionale a Tiziano.

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 385, p. 137;
- Wethey, 1987, cat. n. 36, p. 154, fig. 96, tav. 8;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=715256&partid=1&numpages=10&images=on&sortBy=producerSort&searchTerm=Malcolm&personId=116128&termDisplay=Malcolm%2c+John&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fsearch_results_provenance.aspx¤tPage=115

(907) Vedi nota 906 (b).

(908)

(a) Domenico Campagnola, *Due giovani inginocchiati in un paesaggio*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 18,3 x 27,4 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.836.

Firmato in alto a sinistra: "Dominucus Campagnola"

Il foglio rappresenta un punto di partenza obbligato per qualsiasi studio comparativo sull'opera del maestro. La critica è unanime nel riconoscere l'attribuzione del disegno al Campagnola (ca. 1517).

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 388, p. 138 (ed. 1869, n. 391, p. 147);
- Wethey, 1987, cat. n. A-21, p. 189, fig. 179;
- K. Oberhuber, 1993, cat. n. 107, p. 462, fig. p. 112;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716536&partid=1&IdNum=1895%2c0915.836&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(b) Domenico Campagnola, *Resurrezione di Cristo*, penna e bistro, 28,6 x 19,6 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.837.

Inscritto: "Campagnola"

La critica è concorde nell'attribuire il disegno a Domenico Campagnola.

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 389, p. 139;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716534&partid=1&IdNum=1895%2c0915.837&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(c) Domenico Campagnola, *Il giuramento di Mida*, penna e bistro, 26,2 x 39,8 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.838.

Il disegno, già catalogato come opera originale di Domenico Campagnola in occasione della vendita Lawrence-Woodburn (1860), fu registrato come tale anche da Robinson. Passato in seguito al Padovanino e alla scuola di Tiziano, il foglio fu restituito al Campagnola da Popham (1940).

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 390, p. 139;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716531&partid=1&IdNum=1895%2c0915.838.&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(d) Domenico Campagnola, *Madonna con Gesù e tre bambini*, penna e bistro, 16,2 x 21,9 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1895,0915.839.

L'attribuzione tradizionale al Campagnola non è mai stata messa in discussione dalla critica.

Bibliografia:

- Robinson, 1869, cat. n. 394, p. 148; ed. 1876, n. 391, p. 139;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=716520&partid=1&IdNum=1895%2c0915.839.&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no__provenance_search.aspx

(909) Non identificato. Nel catalogo Braun (ed. 1880) non figura nessun riferimento fotografico che rechi il numero di identificazione 185 e che sia assegnato al Cadorino o al Campagnola. Probabilmente, come nel caso della nota successiva, è questo un ennesimo *lapsus calami* di Morelli, che rende ora ardua l'individuazione del foglio.

(910) Domenico Campagnola, *I miracoli di Sant'Antonio da Padova: il marito geloso*, penna e inchiostro marrone su carta bianca, 19,4 x 14,3 cm, Parigi, Ecole des Beaux-Arts, inv. n. 401.

Il foglio fu a lungo tempo ritenuto uno studio preparatorio di Tiziano per l'affresco omonimo presso la Scuola del Santo a Padova. Fu Morelli (1891, p. 377) il primo a suggerire l'attribuzione al Campagnola, sebbene per una svista egli segnalò erroneamente il foglio nella collezione Chatsworth. Wethey dunque si è confuso nel riportare il giudizio di Lermolieff, e ha perciò assegnato a Oberhuber (*Giulio Campagnola and Domenico Campagnola*, in Levenson, Oberhuber, Sheehan, 1973, pp. 414-415) il merito dell'attribuzione al Campagnola.

Bibliografia:

- Braun, 1880, cat. n. 199, p. 292 (Titien, Ecole des beaux arts: "Un homme poignarde une femme renversée");
- Wethey, 1987, cat. n. A-17, p. 187, fig. 181;
- K. Oberhuber, 1993, cat. n. 110, 463-464, fig. p. 116.

(911) Domenico Campagnola, *Rapimento di Europa*, penna e inchiostro bruno su carta color avorio, 39,2 x 67,9 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5526.

L'attribuzione di Morelli al Campagnola (1880, p. 262; 1886, p. 232; 1891, p. 377) è stata unanimemente accolta dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Rearick, 1993, cat. n. 214, p. 566, fig. p. 201.

(912) Domenico Campagnola, *Il giudizio di Paride*, penna e inchiostro bruno, 24,8 x 20 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5519.

Il disegno proviene dalla collezione di E. Jabach, dove era già catalogato come originale di Domenico Campagnola. Attribuito a Tiziano in seguito al suo trasferimento al Museo del Louvre, fu Morelli (1880, p. 226, 262; 1886, p. 198, 232; 1891, p. 377) a riproporre l'attribuzione al Campagnola, un parere condiviso dalla critica successiva.

Bibliografia:

- Oberhuber, 1993, cat. n. 114, pp. 465-466, fig. p. 119.

(913) Tiziano, *Paesaggio con un pastore addormentato*, penna e inchiostro bruno con tracce di gesso nero, su carta color avorio, 25 x 40 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5534.

Il disegno, tradizionalmente attribuito a Tiziano, fu assegnato da Morelli (1891, p. 377) a Domenico Campagnola. Furono i Tietze (Tietze, Tietze-Conrat, 1936, p. 180) i primi a riconsegnare il foglio al Cadorino, proponendo una datazione intorno al 1520. Soltanto Fröhlich-Bume (1936, p. 445), seguita in tempi più recenti da Rosand (1981, p. 307), ha rifiutato questa proposta. Il resto della critica ha invece confermato il parere dei Tietze.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. 45, pp. 160-161, fig. 82, tav. 6;
- Rearick, 1993, cat. n. 217, pp. 567-568, fig. p. 203;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=7898>

(914) Tiziano Vecellio, *Paesaggio con satiri e ninfe*, penna e inchiostro bruno, 26,5 x 40,5 cm, Bayonne, Musée Bonnat, inv. n. 150.

Il disegno fu tradizionalmente ritenuto autografo di Tiziano, almeno finché Ephrussi non propose il nome di Giovanni Maria Verdizzotti (cfr. Wethey, 1987), e Morelli (1891, p. 377) quello del Campagnola. Mayer (1937, p. 305) pensò invece trattarsi della copia di un originale perduto, mentre Fröhlich-Bume (1938, p. 445) attribuì il foglio alla scuola dei Carracci. Furono i Tietze a riconsegnare per primi il disegno al Cadorino (Tietze, Tietze-Conrat, 1936, p. 182; id, 1944, I, cat. n. 1871, pp. 311-312), un'attribuzione ormai accolta da tutta la critica.

Bibliografia:

- Chiari Moretto Wiel, 1989, cat. n. 36, p. 96 e tav. 36;
- Wethey, 1987, pp. 53-54, cat. n. 40, pp. 156-157, fig. 108, tav. 10.

(915) Domenico Campagnola, *Due giovani sdraiati in un paesaggio*, penna marrone e inchiostro su carta color crema, 19,5 x 29,2 cm, Londra, British Museum, inv. Cracherode F.F.1-65.

L'attribuzione al Campagnola qui suggerita da Morelli (1891, p. 377) è stata accolta da tutta la critica successiva, fino a oggi. Anche i Tietze, che pure in un primo momento (Tietze, Tietze-Conrat, 1936, p. 172, tav. 151) avevano preferito assegnare il foglio a Tiziano perché simile a quello conservato all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi (vedi nota 910), accolsero più tardi il giudizio morelliano (1939, p. 457).

Bibliografia:

- Robinson, 1876, cat. n. 388, p. 138;

- Wethey, 1987, cat. n. A-23, p. 190, tav. 180.

(916)

(a) Tiziano, *Pastori con gregge in un paesaggio con suonatore di flauto*, penna, 30,2 x 43,4 cm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 1477

Come Morelli (1891, pp. 377-378), anche Wickhoff (1891, cat. n. 40, p. CCXX) contestò l'attribuzione tradizionale di questo foglio a Tiziano, suggerendo il nome di Domenico Campagnola. Nondimeno, il disegno – di cui si conoscono anche diverse copie (Boston, Chatsworth, Vienna, Francoforte, Parigi, Venezia) – è generalmente accettato dalla critica contemporanea come opera originale del Cadorino (ca. 1530).

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. 46, pp. 161-162, fig 88;
- Birke, Kertnész, 1992, II, inv. n. 1477, p. 789.

(b) Domenico Campagnola, copia da, *Grande paesaggio con veduta di città*, penna, 24,3 x 38,5 cm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 1480.

Attribuito a Tiziano da Crowe e Cavalcaselle (1877-1878), il foglio non è in realtà che una copia realizzata a partire da un disegno del Campagnola conservato nella Biblioteca Reale Albert I a Bruxelles (inv. S II 113.135).

Bibliografia:

- Birke, Kertnész, 1992, II, inv. n. 1480, p. 791.

(c) Tiziano, cerchia di, *Veduta di un mulino e altre costruzioni in un paesaggio*, penna, 11,5 x 20,9 cm, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 1481.

Il disegno, tradizionalmente ritenuto un lavoro di Tiziano, fu attribuito al Campagnola sia da Morelli (1891, p. 377) sia, più tardi, da Meder (1923). Secondo Stix (1926, cat. n. 44, pp. 12-13) invece, il foglio sarebbe stato eseguito da un artista attivo nella cerchia del maestro, un parere accolto anche nell'odierno inventario della collezione viennese.

Bibliografia:

- Birke, Kertnész, 1992, II, inv. n. 1481, pp. 791-792.

(917) Tiziano Vecellio, *Studi per il Martirio di San Pietro*, penna e inchiostro marrone su carta color crema, a) 14,5 x 19,1 cm, b) 6,4 x 8,9 cm c) 5,7 x 8,7 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts (collezione Wicar), inv. n. Pl. 552 (a,b,c).

Crowe e Cavalcaselle (1877-1878, I, p. 302) furono i primi ad accostare questi studi al *Martirio di San Pietro* eseguito da Tiziano per l'altare della confraternita di San Pietro Martire, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (distretto da un incendio nel 1867). Un secolo più tardi, Oberhuber (1976, pp. 88-89) espresse invece qualche dubbio circa l'autenticità dei disegni, un parere subito ribadito da Pignatti (1978, p. 168). Wethey e Rearick hanno invece confermato l'attribuzione tradizionale, riconsegnando gli studi di Lille al Cadorino.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. 19, pp. 143-144, figg. 30-32;
- Rearick, 1993, cat. n. 219, pp. 569-570, fig. p. 206;
- Brejon de Lavergnée, Viatte, Zeri, 1997, cat. n. 633, pp. 221-222.

(918) Domenico Campagnola, *Apostoli*, penna e inchiostro marrone su carta bianca, 23,4 x 30,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 5516 (recto).

Morelli fu il primo a riconoscere in questo foglio uno studio per la *Pentecoste* di Tiziano nella chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia, un parere successivamente condiviso anche da

Fröhlich-Bume (1928, cat. n. 41), da Suida (1936, cat. n. 104) e dai Tietze (Tietze, Tietze-Conrat, 1936, p. 158, 191, nota 11); il resto della critica ha invece preferito riconoscervi uno studio preparatorio per l'*Assunta* (Santa Maria dei Frari, Venezia). Più recentemente, Wethey, scostandosi dall'attribuzione tradizionale a Tiziano, ha riconosciuto nel disegno la mano di un allievo del Campagnola, mentre è a partire dal giudizio espresso da Oberhuber (*Giulio Campagnola and Domenico Campagnola*, in Levenson, Oberhuber, Sheehan, 1973, cat. n. 158, p. 434) che il foglio è comunemente attribuito al Campagnola.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. A-7, pp. 181-182, fig. 175;
- Oberhuber, 1993, cat. n. 112, p. 464-464, fig. p. 118;
- <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc¶mAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=7877>

(919) Domenico Campagnola, *San Gerolamo inginocchiato davanti a un libro*, penna e inchiostro bruno, 25,3 x 21,4 cm, Londra, British Museum, inv. n. 1846,0709.10.

L'attribuzione tradizionale a Tiziano è stata messa in dubbio da Mayer (1938, p. 300) e più tardi completamente rifiutata dai Tietze (1944, cat. n. A1927). Fröhlich-Bume ha suggerito di assegnare il disegno al Savoldo (1928, p. 190, fig. 258), mentre Bean (1960, cat. n. 218) ha osservato una certa somiglianza con il foglio di un anonimo veneziano conservato a Bayonne (inv. n. 1319). Il museo londinese cataloga il disegno come lavoro di Domenico Campagnola.

Bibliografia:

- G. Lafenestre, *La vie et l'oeuvre de Titien*, Quantin, Paris 1886, p. 139;
- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=715239&partid=1&searchText=Jerome&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=9

(920) Sebbene Morelli non fornisca qui informazioni sufficienti a identificare con certezza il disegno, è molto probabile che egli si stia qui riferendo al seguente foglio:

Tiziano ?, *Madonna con il Bambino e angelo musicante*, sanguigna, inchiostro marrone e penna su carta, 26,5 x 18,5 cm, Oxford, Christ Church Gallery, inv. n. 284.

Il foglio, inizialmente attribuito alla scuola veneziana (Bell, 1914, cat. n. H 28, p. 91), è conteso dalla critica tra Tiziano e il fratello Francesco Vecellio. Fu Longhi (1917, ed. 1961, p. 389) il primo a supporre che Tiziano lo avesse preparato per il fratello affinché questi potesse usarlo come modello per la realizzazione di una pala d'altare. Shaw, autore del catalogo della collezione di Oxford, si è pronunciato esplicitamente a favore dell'assegnazione dell'opera a Tiziano, mentre Wethey, registrando alcune debolezze nella composizione, ha preferito attribuire il disegno al fratello del Cadorino.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. A-45, pp. 202-203, fig. 203.
- Shaw, 1976, cat. n. 718, pp. 194-195, tav. 413.

(921)

(a) Tiziano Vecellio, *Ritratto di Francesco Maria della Rovere duca di Urbino*, penna a inchiostro marrone scuro, traccia di sanguigna, quadrettato a penna, su carta bianca ingiallita controfodata, 23,7 x 14,1 cm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 20767 F.

Passato dalla collezione di Giovanni Morelli a quella dell'amico e discepolo Gustavo Frizzoni per legato testamentario, nel 1908 il foglio fu venduto agli Uffizi dai discendenti di Frizzoni, la famiglia Ginoulhiac. La critica è pressoché unanime nel riconoscere in questo disegno uno studio preparatorio originale di Tiziano per il ritratto di Francesco Maria della Rovere (Firenze, Galleria

degli Uffizi). Il disegno era particolarmente amato da Morelli, tanto che egli scelse perfino di farlo riprodurre sulla copertina del catalogo della sua collezione grafica (cfr. Frizzoni, 1886, frontespizio).

Bibliografia:

- Frizzoni, 1886, tav. XXVII;
- Wethey, 1987, cat. n. 13, pp. 139-140, fig 14, tav. 12;
- Bora, 1988, cat. n. 18, pp. 88-89;
- Chiari Moretto Wiel, 1989, cat. n. 23, p. 90 e tav. 23.

(b) Pier Francesco Mola, *Giove e Antiope*, penna bistro, 24,2 x 17,8 cm, Cambridge, Fogg Art Museum, inv. n. 1932.228.

Nella collezione Morelli a Milano il disegno era attribuito al periodo giovanile di Tiziano, un parere con il quale concordava anche Frizzoni, erede testamentario della raccolta grafica del *connoisseur*. Passato nella collezione dell'americano Charles Loeser, il foglio fu attribuito a Pier Francesco Mola, nome sotto il quale è poi entrato al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts) grazie al lascito del collezionista. Il catalogo redatto da Mongan e Sachs non dà alcuna informazione circa la provenienza morelliana del foglio, ma conferma l'attribuzione al Mola, generalmente accolta dalla critica. Secondo Morelli e Frizzoni si sarebbe trattato di un disegno del Cadorino, preparatorio alla cosiddetta *Venere del Prado* conservata al museo del Louvre di Parigi (vedi note 572-d, 588-f).

Bibliografia:

- Frizzoni, 1886, tav. XXVI;
- Mongan, Sachs, 1946, I, cat. n. 285, p. 143, II, fig. 138;
- Bora, 1988, cat. n. 9, p. 256.

(922) Non identificato.

(923) Tiziano, copia da (Pier Francesco Mola?), *San Girolamo che legge in un paesaggio*, penna rossa e inchiostro bruno acquerellato su carta preparata beige, 38,7 x 29,5 cm, Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 909.

Il disegno fu eseguito all'inizio del XVII secolo sulla base dell'incisione di Cornelis Cort (1565) da un modello perduto di Tiziano. Come Morelli, anche Strong (1905, p. 127) attribuì il foglio al Cadorino, mentre Pallucchini (1969, p. 339) lo ha più recentemente messo in relazione al dipinto di Tiziano con il *San Girolamo*, un tempo nella Scuola di San Fantin a Venezia e distrutto da un incendio nel 1566 (cfr. Vasari, 1568, ed. Milanese, 1878-1885, VII, p. 440). Wethey ha osservato che la qualità dell'opera sarebbe così eccellente da far sorgere perfino il sospetto che si tratti di un'opera di Tiziano, mentre Jaffé ha preferito attribuire il foglio a Pier Francesco Mola.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. X-31, pp. 236-237, fig. 167;
- Jaffé, 1994, I, cat. n. 270, pp. 148-149.

(924) L'unico foglio attualmente catalogato all'Albertina come autentico del Cadorino è quello inventariato al n. 1477. Vedi nota 916 (a).

(925) Sebbene non vi sia alcuna certezza che Morelli stesse qui riferendosi al seguente disegno, il foglio è il solo che a Francoforte viene oggi catalogato come autentico del Cadorino:

Tiziano Vecellio, *Studio per San Sebastiano* (recto), *Studi vari: una testa di profilo, tre piedi e parte di una gamba* (verso), penna, pennello e inchiostro bruno scuro su carta azzurra, 18 x 11,5 cm, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. n. 5518 (r. e v.).

Il disegno, entrato a far parte della Städtische Galerie di Francoforte nel 1862 come opera di Jacob de Gheyn, fu riconsegnato al Cadorino da von Hadeln (1924, pp. 28-29, 47), un'attribuzione in seguito mai più contestata dalla critica. Si tratta senza alcun dubbio di uno dei disegni più importanti di Tiziano, probabilmente uno studio preparatorio per l'altare di Brescia (chiesa dei Santi Nazaro e Celso). La figura del Santo è direttamente ripresa dallo *Schiavo ribelle* eseguito da Michelangelo per la tomba di Giulio II (Parigi, Musée du Louvre, inv. n. M.I 1589).

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. 22, pp. 146-147, figg. 23-24, tavv. 2-3;
- Chiari Moretto Wiel, 1989, cat. n. 13, p. 86 e tav. 13/13v.

(926) Il disegno per la xilografia con *Sansone e Dalila* è ancora oggi comunemente attribuito a Tiziano e databile all'inizio del quinto decennio del XVI secolo. Una delle numerose versioni xilografiche eseguite da Nicolò Boldrini è conservata al Museo Correr di Venezia (cfr. M.A. Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Musei Civici Veneziani d'Arte e di Storia, Venezia 1982, cat. n. IX, p. 40).

(927) Tiziano (composizione), Giovanni Britto (esecuzione), *San Gerolamo nel deserto*, xilografia, 39,5 x 53,6 cm, Venezia, collezione privata.

L'invenzione di questa xilografia, eseguita da Giovanni Britto intorno al 1530-1531, è sicuramente da attribuirsi a Tiziano. Il foglio, in genere ritenuto di Nicolò Boldrini, è stato riconsegnato a Giovanni Britto da Oberhuber (1980, pp. 524-525). Nondimeno, ancora nel 1987 Withey proponeva il nome di Boldrini quale esecutore materiale del progetto, confondendo tuttavia alcuni dati bibliografici, e segnalando per errore il passaggio del testo morelliano relativo all'incisione discussa alla nota 898.

Bibliografia:

- Wethey, 1987, cat. n. X-33, pp. 237-238;
- Rearick, 1993, pp. 559-594, cat. n. 211, p. 564, fig. p. 200.

BIBLIOGRAFIA

GIOVANNI MORELLI

1874-1876

Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze mit Illustrationen, in "Zeitschrift für bildende Kunst", vol. IX (1874), pp. 1-11, 73-81, 171-178, 249-253; vol. X (1875), pp. 97-106, 206-211, 264-273, 329-334; vol. XI (1876), pp. 132-137, 168-173

1880

Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1880

1886

Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo in tedesco per cura del Dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K...A... Nicola Zanichelli, Bologna 1886

1890

Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Von Ivan Lermolieff. Mit 62 Abbildungen, F.A. Brockhaus, Leipzig 1890

1893

Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien zu Berlin, a cura di G. Frizzoni, F.A. Brockhaus, Leipzig 1893

1961

[G. Morelli, J.P. Richter], I. Richter, G. Richter, a cura di, *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter. 1876-1891*, Bruno Grimm, Baden-Baden 1961

1991

[J. Anderson, a cura di], *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Adelphi, Milano 1991

DRESDA, CATALOGHI DELLA GEMÄLDEGALERIE

1722-1728

[J.A. Steinhäuser], *Lit. A et B. Inventaria Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen große, wie auch kleine Cabinets und andere Schildereyen...*, 1722-1728

1746 [1855]

[J. Hübner, nach Baron von Friesen], *Verzeichnis der modenesischen Bilder, jetzt in der Dresdner Gallerie befindlich*. Trascrizione incompleta del manoscritto originale, 1855

1747-1750

[P. Guarienti], *Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di Sua Maestà*, 1747-1750 (Verz. Liber, 359; Hauptstaatsarchiv Dresden, 13458 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inventar Nr. 358)

1754

[M. Österreich], *Inventarium von der Königlichen Bilder-Galerie zu Dresden*, gefertigt Mens: Julij & August, 1754

1757

C.H. von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Dresde 1757 (II)

1765

J.A. Riedel, C.F. Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Dresden 1765

1809

[J.A. Riedel], *Verzeichniss der Königlich-Sächsischen Bilder-Galerie zu Dresden, neu gefertigt und vollendet im Jahre 1809* (...), 2 voll.

1812

[J.A. Riedel], *Die Königl. Sächs. Gemälde-Galerie in Dresden. Neue durchaus verbesserte Auflage*, Dresden 1812

1833

F. Matthäi, *Neues Sach – und Ortsverzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden 1833

1835

F. Matthäi, *Verzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erste Hauptabtheilung. Die Gemälde der äusseren Galerie; Zweite Hauptabtheilung. Die Gemälde der innere Galerie, der Abteilung H der äusseren Galerie und des Pastellcabinets*, 2. voll., Dresden 1835

1843

[F. Matthäi], *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden s.a. [1843]

1846

[F. Matthäi, ed. riveduta da J. Schnorr von Carolsfeld (?)], *Catalog der Königlichen Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden 1846

Julius Hübner

1856-1857

Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder, Liepsch & Reichardt, Dresden 1856, 1857 (ristampa ampliata)

1862

Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder, E. Blochmann & Sohn, Dresden 1862 (seconda edizione ampliata)

1867-1880

Verzeichnis der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Druck von E. Blochmann & Sohn, Dresden 1867 (terza edizione ampliata), 1872 (quarta edizione ampliata), 1876 (ristampa ampliata della quarta edizione), 1880 (quinta edizione ampliata)

1884

Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung, Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder un einem Preis-Verzeichnis der verkäuflichen Kupferstiche nach Gemälden der Galerie, Neudruck der fünften wesentlich vermehrten Auflage nebst einem Nachtrag von Karl Woermann, W. Hoffmann, Dresden 1884

Karl Woermann

1887

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Kleine Ausg., W. Hoffmann, Dresden 1887

1887-1908

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Große Ausgabe, W. Hoffmann, Dresden 1887, 1892 (seconda edizione ampliata e migliorata), 1896 (terza edizione ampliata e migliorata), 1899 (quarta edizione ampliata e migliorata), 1902 (quinta edizione ampliata e migliorata), 1905 (sesta edizione ampliata e migliorata), 1908 (settima edizione ampliata e migliorata)

Hans Posse

1929

Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde, Erste Abteilung: Die romanischen Länder: Italien, Spanien, Frankreich und Russland, Wilhelm und Bertha, Dresden; Julius Bard, Berlin 1929

Angelo Walther

1992

Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, E.A. Seemann, Leipzig 1992

Archivio delle Staatliche Kunstsammlungen

Acten der Gemäldegalerie, Protokolle und Verhandlungen der Galerie-Kommission (1880-1887), vol. III, Akt. Nr. 8, Bd. 5

Acten der Gemäldegalerie, Vermehrung (1921-1924), Akt. Nr. 4, Bd. 15

Acten der Gemäldegalerie, Abgang und Verleihung von Gemälden (1927-28), Akt. Nr. 6, Bd. 16

DRESDA, CATALOGHI DEL KUPFERSTICHKABINETT

1862

L. Gruner, *Verzeichniss der im Königlichen Museum zu Dresden aufgestellten Original-Zeichnungen Alter und Neuer Meister*, Druck C. C. Meinhold & Söhne Dresden 1862

1865

A.G.M. Franke, *Inventar der Sammlung der Handzeichnungen im Kupferstich-Kabinett Dresden*, 1865 (manoscritto, Archivio del Kupferstichkabinett di Dresda, cat. 64-I)

1891-1896 ?

K. Woermann, "Alte Karten" (carte antiche autografe), archivio del Kupferstichkabinett

1896-1897

K. Woermann, *Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden*, 10 cartelle, Franz Hanfstängel, München 1896-1898

*** ** *

BIBLIOGRAFIA GENERALE DEI TESTI CITATI

1486

M. Colatius, *Laus perspectivae*, in *Matrhei Colacii cognomento siculi calabre urbis Neocastri civis ad Sapientissimum Dominicum Maurocenum de verbo civitate et degene artis rethoricae in magnos rhetores Victorinum et Quintilianum*, Venetiis 1486

1497

J.F. Foresti da Bergamo, *De claris mulieribus*, Ferrara 1497

1556

M.A. Guisconi, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia*, Venezia 1556

1560

B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tres...*, *Ejusdem appendix de sepulchris insignibus exterorum Patavii jacentium*, Episcopius, Basileae 1560

1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII. libri*, appresso Iacomo Sansovino, Venezia 1581

1584

P. Lomazzo, *Trattato dell'arte delle Pittura et Architettura*, 7 voll., appresso Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584.

1603

F. Cavazzoni, *Pitture e sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano...* Bologna 1603, ms. B 1343, in R. Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, in "La Critica d'Arte", 1969; ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999

1648

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato: con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, Sgava, Venezia 1648

1657

F. Scanelli, *Il microcosmo della pittura*, Neri, Cesena 1657

1660

M. Boschini, *La carte del navegar pittoresco*, Venezia 1660

1664

B. Boschini, *Le minere della pittura veneziana*, Francesco Nicolini, Venezia 1664

1666

A.P. Masini, *Bologna perlustrata*, Benacci, Bologna 1666

1686

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686 (rist. anastatica a cura di A. Emiliani, Ed. Alfa, Bologna 1969)

1720-1733

F. Storffer, *Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg welches nach denen Numeris und Massstab ordiniert und von Ferdinand à Storffer gemahlen worden. Drei Pergamentbände*, I 1720, II 1730, III 1733

1729

J.P. Mariette, *Recueil d'estampes de Monseigneur le Duc d'Orleans*, Paris 1729

1745

Bartholomaei Facii, *De viris illustribus liber, nunc primum ex Ms. Cod. in lucem erutus, recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus ...*, qui nonnullas Facii, aliorumque ad ipsum epistolas adjecit, Cajetanus Tanzini, Firenze 1745

1752

Gherardi, *Descrizione di cento pezzi di pitture, passati nell'anno 1746 dalla Galleria Estense in Modena a quella di Federico Augusto III. Re di Polonia ed elector di Sassonia pel valore e prezzo di Zacchini Veneziani Cento-mila*, ms. Reggio Emilia 1752

1771

A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Albrizzi, Venezia 1771

1775

A. Pasta, *Pitture notabili di Bergamo*, Locatelli, Bergamo 1775

1782-1783

C. Cittadella, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro: con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, Pomatelli, Ferrara 1782-1783

1783

C. von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der K.K. Bilder Gallerie in Wien, verfasst von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehle im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Gräfer, Wien 1783

M. Oretti, *Le pitture nelle chiese della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B30, cc. 265 e 314

1784

A. Campana, *Monumenta somae Lacerumque circum Jacentinum*, Milano 1784

1786

A.R. Mengs, *Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Antonio Allegri, mit dem Zunamen Correggio*, in *Hinterlassene Werke*, III, Halle 1786

1793

F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 voll., Locatelli, Bergamo 1793

1800

J. Morelli, *Notizia d'opere di disegno... scritta da un anonimo di quel tempo* [M.A. Michiel, 1521-1543], Bassano 1800

1808-1812

F. Baldinucci, *Opere*, 14 voll., Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1808-1812

1815

G.A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Tip. Di Alvisopoli, Venezia 1815

1819

Enciclopedia metodologica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani Fidentino, parte prima, voll. XIX, parte seconda, voll. IX, Tipografia ducale, Parma 1819

1820

F. Brulliot, *Table générale des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marque figurées, pour servir de suite et de complément au Dictionnaire des monogrammes qui a paru en 1817*, München 1820

F.H. Müller, *Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Grossherzoglichen Musäum zu Darmstadt*, Grossherzogliches Museum, Darmstadt 1820

1821

G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono*, presso Giuseppe Pappalardo, Messina 1821

J.P. Hackert, *Memorie de' Pittori Messinesi e degli Esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII. fino al secolo XIX*, presso Giuseppe Pappalardo, Messina 1821

1822

Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, 8 voll., Silvestri, Milano, 1822-1825, IV, 1822 (ristampa anastatica Arnaldo Forni Editore, Bologna 1979-1980)

1824-1825

L. De Bast, *Historische Nachricht über Antonello da Messina*, in "Messenger de Sciences et des Arts", 1824-1825, pp. 344-345

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 4 voll., Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1824-1825

1828

F. Campe, a cura di, *Reliquien von Albrecht Dürer: seinen Verehrern geweiht*, Campe, Nürnberg 1828

M. Missirini, *Notizie intorno alla Fornarina sul vero ritratto della stessa dipinto da Raffaello; e congettura intorno alla verità di quelli della casa Barberini in Roma e della Galleria di Firenze*, Sonzogno, Milano 1828

1830

A. Hirt, *Kunstabemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag*, Duncker & Humblot, Berlin 1830

1832

C.F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C. F. v. Rumohr*, Brockhaus, Leipzig 1832

1833

J.D. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, Schmerber, Frankfurt am Main 1833

1836

J.D. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, 2 voll., Saunders and Otley, London 1836

1838

C. Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili*, 4 voll., Negri, Ferrara 1838

G.F. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, 3 voll., J. Murray, London 1838

1837-1839

G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 voll., Nicolai, Berlin 1837-1839

1839

J.D. Passavant, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 4 voll., Brockhaus, Leipzig 1839

1839-1840

G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. illustrato con documenti inediti. Con facsimile*, Firenze 1839-1840, ristampa anastatica, Bottega d'Erasmus, Torino 1968

1841

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi. Con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti, e di altri scrittori viventi*, n. ed. Guidi all' Ancora, Bologna 1841.

1843

G. Giordani, *Catalogo dei Quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia di Belle Arti di Bologna*, Tipografia Guidi all' Ancora, Bologna 1843

C. Seeger, *Das Grossherzogliche Museum zu Darmstadt. Die Gemäldegalerie*, Darmstadt 1843

1844

P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data in luce con note illustrate*, Bologna 1844. Nuova edizione a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996

1844-1845

M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri personaggi dei secoli 15. a 19. Con note e illustrazioni di Michelangelo Gualandi in aggiunta a quella data in luce da mons. Bottari e dal Ticozzi*, Tipografia Sassi, Bologna 1844-1845

1844-1846

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., Taddei, Ferrara 1844 – 1846

1848

A.B. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, 2 voll., 1848 (ed. Longmans, Green, London 1874)

1850

O. Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Firmin Didot frères, Paris 1850

1851

Catalogue of the Bridgewater Collection of Pictures belonging to the Earl of Ellesmere, at Bridgewater House, Cleveland square, St. James's, Bignell, London 1851

1852

F. Villot, *Notice des Tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre*, 1er partie, écoles d'Italie et d'Espagne, 2. ed., Vinchon, Imprimeur des Musées Nationaux, Paris 1852

1853

J.D. Passavant, *Die christliche Kunst in Spanien*, R. Weigel, Leipzig 1853

1854

F. von Bartsch, *Die Kupferstichsammlung der K.K. Hofbibliothek in Wien*, Wilhelm Braumüller, Wien 1854

[F. Castellani Tarabini], *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria estense*, Tip. della Regio-ducal Camera, Modena 1854

J. Renouvier, *Lettera a R. Weigel*, in □ *Beiblatt zum Deutschen Kunstblatt*”, XI (1854), pp. 99-100

G.F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, 3 voll., J. Murray, London 1854

1855

A. Ferrer del Rio, *Léonard da Vinci et son école*, Ambroise Bray, Paris 1855

E. Harzen, *Jacob de Barbary, der Meister mit dem Schlangenstabe*, in “Archiv für die zeichnende Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihre Geschichte...”, a cura di R. Naumann, R. Weigel, Leipzig 1855, pp. 210-220.

1857

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works*, J. Murray, London 1857

1858

G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri. Seconda edizione*, Tipografia Natali, Bergamo 1858

1859

C. Bernasconi, *Studi sopra alcuni punti storici della pittura italiana*, Vicentini & Franchini, Verona 1859

1860

J.D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, ed. Francese a cura di M.P. Lacroix, 2 voll., Renouard, Paris 1860

1860-1864

J.D. Passavant, *Le Peintre-graveur*, 6 voll., Rudolph Weigel, Leipzig 1860-1864

1863

F. Reiset, *Notices des tableaux du Musée Napoleon III exposés dans les salles de la colonnade au Louvre*, De Mourgues, Paris 1863

1864

C. Bernasconi, *Studi sopra la storia della Pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Antonio Rossi, Verona 1864

L.N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella*, Taddei, Ferrara 1864

1864-1866

J. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, 3 voll., J. Murray, London 1864-1866

1866

T. de Bianchi [Lancellotti], *Cronaca modenese. Monumenti di storia patria per le province modenesi*, voll. IV, P. Fiaccadori, Parma 1866

F. Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux, exposés dans les salles du 1er étage au musée impérial du Louvre. Première partie: écoles d'Italie, écoles allemande, flamande, et hollandaise*, Charles de Mourgues frères, Paris 1866

1867

G.F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, 2 voll., Wilhelm Braumueller, Wien 1866-1867

1867-1869

P. Locatelli, *Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici*, 2 voll., Tipografia Pagnoncelli, Bergamo 1867-1869

1868

A. v. Zahn, *Die Dürer-Handschriften des Britischen Museums*, in “Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, I, 1868

1869

R. Marggraff, *Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg. Mit biographischen und kunstgeschichtlich-kritischen Erläuterungen, acht lithographirten Monogrammen-Tafeln und zwei Registern*, Finsterlein in Komm, Augsburg 1869

O. Müндler, in J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 3 voll., Seemann, Leipzig 1869, III

J.C. Robinson, *Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, Chiswick Press, London 1869

1870

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. III, *Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts*, S. Hirzel, Leipzig 1870

G. Frizzoni, *Saggio critico intorno alle opere di pittura del Rinascimento esistenti nella Galleria di Berlino*, in "Jahrbuch für Kunstwissenschaft", III (1870)

J.C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, The Clarendon Press, Oxford 1870

1871

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the fourteenth to the sixteenth century*, Murray, 1 ed. London 1871, 2 ed. a cura di T. Borenius, 3 voll., J. Murray, London 1912

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. IV, I parte, *Umbrische und Sienesische Schule des XV. Jahrhunderts*, S. Hirzel, Leipzig 1871

J. Meyer, *Correggio*, W. Engelmann, Leipzig 1871

1872

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. IV, parte II, *Umbrische und Sienesische Schule des XV. Jahrhunderts*, S. Hirzel, Leipzig 1872

G. Giordani, *Indicazione dei Quadri che compongono la Pinacoteca di Bologna depositati a pubblica istruzione ed ammirazione nella centrale R. Accademia di Belle Arti dell'Emilia in Bologna*, 1872

R. Hofmann, *Die Gemäldesammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt*, Darmstadt 1872 (2. ed 1875, 3. ed. 1885)

R. Marggraff, *Die ältere königliche Pinakothek zu München: Verzeichniss der in ihr aufgestellten Gemälde mit biograph. u. kunstgeschichtlich-kritischen Erläuterungen*, 3. ed., Schurich, München 1872

1873

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei, Ältere venezianische Schule*, vol. V, I e II parte, S. Hirzel, Leipzig 1873

E. Galichon, *Quelques notes nouvelles sur Jacopo de Barbaris, dit le Maitre au Caducée*, in "Gazette des Beaux Arts", VIII (1873), pp. 223-229

1875

L.N. Cittadella, *Il castello di Ferrara, descrizione storico-artistica: Con appendici*, D. Taddei & figli, Ferrara 1875. Ristampa anastatica Graphoprint, Bologna 1971

1876

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. VI, S. Hirzel, Leipzig 1876

C. Ephrussi, *Notes biographiques sur Jacopo de Barbari dit le Maître au Caducée, peintre-graveur vénitien de la fin du XV siècle*, D. Jouaust, Paris 1876

J.C. Robinson, *Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, Chiswick Press, London 1876

M. Thausing, *Der Wettstreit mit Jacopo de' Barbari*, in id., *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, A.E. Seemann, Leipzig 1876, pp. 216-241

1877-1878

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1877-1878

1878

G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti coll'arte del Rinascimento*, in "Archivio Storico Italiano", anno I, serie IV, n. 3, n. 105, III (1878), p. 496 sgg.

G. Frizzoni (ii), *Alberto Durerò e le sue relazioni con l'arte italiana e con l'umanismo dell'epoca*, in "Archivio Veneto", XVI, I (1878), pp. 1-45

1878-1885

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari pittore con nuove annotazioni*, Firenze 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885)

1879

P. de Chennevières, *Les dessins de maîtres exposés à l'Ecole des Beaux-Arts en 1879*, in "Gazette des beaux-arts", XIX (1879), pp. 504-535

J.P. Richter, *Antonio Alegri gen. Correggio*, in "Kunst und Künstler" (a cura di R. Dohme), E. A. Seemann, Leipzig 1879, seconda parte, vol. 3, n. 74, pp. 3-36

1879-1881

P.N. Ferri, *Catalogo descrittivo dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi esposti al pubblico. Compilato da P.N. Ferri dal 1879 al 1881*, (inventario manoscritto a schede)

1880

Braun & C.^{ie}, *Catalogue général des photographées inaltérables au charbon et héliogravures faits d'après les originaux peintures, fresques, dessin et sculptures des principaux Musée d'Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Maison Ad. Braun & cie, Paris 1880

L. Melzi, *Somma Lombardo*, Tip. del Patronato, Milano 1880

1881

Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo, Stabilimento Tipografico F. e P. Fratelli Bolis, Bergamo 1881

L. Both de Tauzia, *Notice des dessins His de La Salle, exposés au Louvre*, Charles de Mourgues Frères, Paris 1881

O. Eisenmann, *Die neutre Erwerbungen der Dresdner Galerie*, in "Kunstchronik", 40 (1881), pp. 648-655

P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, a cura di R. Folin e P. Molmenti, Antonelli, Venezia 1881

1882

W. von Bode, *Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen, II, Bildwerke des Andera del Verrocchio*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", III (1882), pp. 235-267

L. Both de Tauzia, *Notice des Tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, première partie, écoles d'Italie & d'Espagne*, Société anonyme des imprimeries réunies, Paris 1882

A. Venturi, *La Regia galleria estense in Modena*, Toschi & C. editori, Modena 1882, riedito in versione anastatica da Panini, Modena 1989

1882-1885

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Raphael: his Life and Works*, 2 voll., J. Murray, London 1882-1885

1883

D. Penther, *Kritischer Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg*, Verl. d. Allgem. Kunst-Chronik, Wien 1883

1883-1908

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Successori Le Monnier, Firenze 1883-1908

1884

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München, Knorr & Hirth, München, 1884

J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, bearbeitet von W. von Bode*, Seemann, Leipzig 1884 ?, 2. Teil

T. Frimmel, *Eine Verwechslung von Bonifazio Veronese mit Tizian*, in "Repertorium fuer Kunstwissenschaft", VII (1884), pp. 1-15, 368-369

F. von Harck, *Die Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 5 (1884), p. 99-127, (*Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara. Studio di F. Harck*, trad. di A. Venturi, Taddei, Ferrara 1886)

Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis von Eduard R. v. Engerth, I. Band, Italienische, Spanische und Französische Schulen. 2. Aufl., Selbstverlag der Direction, Wien 1884

P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta citta fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data in luce con note illustrate*, Bologna 1844, edizione a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996

C. von Lützwow, *Die Kunstschatze Italiens. In geographisch-historischer Übersicht*, J. Engelhorn, Stuttgart 1884.

M.A. Michiel, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da d. Jacopo Morelli*, seconda ed. riveduta e aumentata per cura di G. Frizzoni, Zanichelli, Bologna 1884

E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, Tipografia Cooperativa, Firenze 1884

M. Thausing, *Wiener Kunstbriefe*, Seemann, Leipzig 1884

1885

M. Caffi, *Il pittore Bordone*, in "Arte e Storia", X (1885)

A. Venturi, *Ein Brief des Francesco del Cossa*, in "Der Kunstfreund", IX (1885), pp. 129-134

1886

G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, Tip. Vincenti, Modena 1886

G. Frizzoni, *Collezione di Quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli riprodotti in eliotopia descritti ed illustrati dal Dr. Gustavo Frizzoni*, Ulrico Hoepli, Milano 1886

F. Harck, *Gli affreschi del Palazzo Schifanoia a Ferrara*, trad. it. di A. Venturi, Ferrara 1886

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München, 5. ed., Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München 1886

G. Lafenestre, *La vie et l'oeuvre de Titien*, Quantin, Paris 1886

F. Portheim, *Mantegna als Kupferstecher*, in "Jahrbuch der Koeniglich-Preussischen Kunstsammlungen", VII (1886), pp. 214-226

1887

W. von Bode, *Andrea del Verrocchio, id Schüler und Nachfolger Verrocchios. Altartafel der Auferstehung Christi von Leonardo*, in *Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königlichen Museen zu Berlin*, Verlag von W. Spemann, Berlin 1887, pp. 86-137 e pp. 138-177

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo 2. al secolo 16*, vol. IV, I *pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo 14. e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Le Monnier, Firenze 1887

R. Förster, *Die Verleumden der Apelle in der Renaissance*, in "Jahrbch der königlich-preussischen Kunstsammlungen", VIII (1887), pp. 27-56, 89-113

A. Venturi, *Beitrage zur Geschichte der ferraresischen Kunst*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", II-III (1887), pp. 71-88

1888

W. von Bode, *Die grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg*, Ges. für Vervielfältigende Kunst, Wien 1888

G. Frizzoni, *Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", XXIII (1888), pp. 299-302

F. Harck, *Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino*, in "Archivio Storico dell'Arte", I (1888), pp. 102-103.

C. Justi, *Diego Velasquez und sein Jahrhundert von Carl Justi. Mit einem Abriss des literarischen und Künstlerischen Lebens in Sevilla. Titelpuffer und zwanzig Illustrationen*, Verlag von Max Cohen und Sohn, Bonn 1888

E. Müntz, *Les Collections de Médicis au XVe siècle: le musée – la bibliothèque – le mobilier*, Rouam, Paris-London 1888

J.P. Richter, *Der neue Katalog der Dresdner Gemäldegalerie*, in "Kunstchronik", XXIII (1888), pp. 190-192

A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in "Atti e Memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna", 6 (1888)

A. Venturi (ii), *Les Arts à la Cour de Ferrare. Francesco del Cossa*, in "L'Art", XIV, 1 (1888) pp. 74-80

C. Yriarte, *Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXX (1888), t. XXXVII, pp. 116-131

1889

P. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, Hirth Verlag, München 1889

A. Venturi, *Ercole de' Roberti*, in "Archivio Storico dell'Arte", anno II, n. VIII-IX (1889), pp. 339-360

Verzeichniss von Ölgemälden welche sich in der freiherrlich Speck v. Sternburg'schen Sammlung auf dem Rittergute Lützschena bei Leipzig befinden, Pöschel & Trepte, Leipzig 1889

1890

W. von Bode, *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (il Pseudo Boccaccino)*, in "Archivio Storico dell'Arte", III (1890), pp. 192-195

O. Eisenmann, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel, I. Lieferung*, Verlag von Bernhard Noehring, Lübeck 1890

P.N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Bencini, Firenze 1890

G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto: im städtischen Museum zu Mailand und in der Dresdener Galerie*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", 1, N.F. (1890), pp. 16-19

F. von Harck, *Quadri dei maestri italiani nelle gallerie private di Germania, II. La collezione Speck von Sterburg in Lützschena presso Lipsia*, in "Archivio Storico dell'Arte", anno III (1890)

W. von Seidlitz, *Einige Tafeln Lermolieff's*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XIII (1890), pp. 114-117

A. Venturi, *La pittura bolognese nel secolo XV*, in "Archivio Storico dell'Arte", III (1890)

A. Venturi (ii), *Ludovico Mazzolino*, in "Archivio storico dell'Arte", III (1890), pp. 449-464

1891

G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Dumolard, Milano 1891

G. Frizzoni (ii), *I progressi della critica artistica in proposito di due quadri del Museo Borromeo*, in "Archivio storico dell'arte", IV (1891), pp. 160-171

F. Rieffel, *Ein Jugendbild des Lionardos?*, in "Repertorium fuer Kunstwissenschaft", vol. XIV (1891), pp. 217-220

A. Venturi, *Amico Aspertini*, in "Archivio Storico dell'Arte", IV (1891)

F. Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. Scuola veneziana*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XII (1891), pp. CCV-CCXXXVI

1891-1892

G. Frizzoni, *I progressi della critica artistica in proposito di due quadri del Museo Borromeo*, in "Archivio storico dell'arte", anno IV, n. III (1891-1892), pp. 160-171

1892

T. Frimmel, *Kleine Galeriestudien, Neue Folge*, Gerold, Wien; Meyer et Müller, Leipzig 1892

G. Frizzoni, *La raccolta del senatore Giovanni Morelli*, in "Archivio Storico dell'Arte", V (1892)

F. Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, II. Theil: Die römische Schule*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XIII (1892), pp. CLXXV-CCLXXXIII

1893

G. Frizzoni, *Capolavori della Pinacoteca del Prado*, in "Archivio storico dell'Arte", VI (1893), pp. 268-289

H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München 1893

F. Wickhoff, *Les écoles italiennes au Musée Imperiale de Vienne*, in "Gazette des Beaux-Arts", I (1893)

1894

R.H. Benson, *Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of the Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540* (cat. mostra, Burlington Fine Art Club, Londra), London, 1894

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, Putnam, New York 1894

G. Gronau, *Notes sur le dessins de Giorgione et de Campagnola*, in "Gazette des Beaux-Arts", XII (1894), pp. 322-334; (ii) *Note complémentaire sur Domenico Campagnola*, in "Gazette des Beaux-Arts", XII (1894), pp. 433-434.

H. Ulmann, *Raffaellino del Garbo*, in "Repertorium fuer Kunstwissenschaft", 17 (1894), pp. 90-115

1895

B. Berenson, *Venetian Painting Chiefly before Titian at the Exhibition of Venetian Art*, The New Gallery, London 1895

S. Colvin, *British museum. Guide to an exhibition of drawings and engravings by the old masters, principally from the Malcolm collection*, London 1895

F. Wickhoff, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 16 (1895), pp. 34-43

1896

B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Putnam, New York 1896

A.D. Braun, *Catalogue general des reproductions inalterables au charbon d'apres originaux peintures fresques et dessins des musee d'Europe des Galleries Collections particulieres les plus remarquables et des oeuvres contemporaines*, Maison Ad. Braun & cie, Paris 1896

G. Frizzoni, *Les échanges projetés entre les Galeries de Parme et de Florence*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1896

G. Frizzoni (ii), *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in "Archivio storico dell'arte", 2 (1896)

G. Gronau, *Über das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 17 (1896), pp. 65-72

E. Jacobsen, *Die Galerie Lochis zu Bergamo*, in "Repertorium fuer Kunstwissenschaft", XIX (1896), pp. 249-268

Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Die Gemälde Galerie Alte Meister, Sletstverlag der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1896

C. Philipps, *The Picture Gallery of Charles I*, Seeley, London 1896

1897

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, Putnam, New York 1897

E. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca San Casciano 1897

M. Friedländer, recensione a K. Woermann, *Handzeichnungen alter Meister*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX (1897), pp. 69-75

G. Frizzoni, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara*, in "L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara", Bergamo 1897

G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 voll. Plon, Nourrit & C.ie, Paris 1897

C. Loeser, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann...Dresden 1896*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX, 4 (1897)

W. Roberts, *Memorials of Christie's. A Record of Art Sales from 1766 to 1896*, 2. voll, George Bell and Sons, London 1897

M. Wingenroth, *Die Jugendwerke des Benozzo Bozzoli*, C. Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1897

1898

G. Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso: nella prima decade del secolo XVI*, in "L'Arte", 1 (1898), pp. 138-153

U. Fleres, *Un quadro del Moretto alla Pinacoteca di Torino*, in "Arte Sacra", IV (1898)

E. Law, *The Royal Gallery of Hampton Court*, George Bell & Sons, London 1898

1899

Chantilly. Musée Condé. Notice des Peintures par F.A. Gruyer, Braun-Clément Editeurs, Paris 1899

A. Venturi, *Bartolomeo Veneto*, in "L'Arte", II (1899), pp. 432-462

Verzeichnis der Gemälde-Sammlung in Kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, Stuttgart 1899

F. Wickhoff, *Über einige italienische Zeichnungen im British Museum*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 20 (1899), pp. 202-215

1900

L. Bailo, G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Zoppelli, Treviso 1900

H. Cook, *Giorgione*, G. Bell & Sons, London 1900

G. Gronau, *Tizian*, Ernst Hofmann & Co., Berlin 1900

C. von Lützwow, *Katalog der Gemälde-Galerie. Im Auftrage und auf Kosten des K.K. Ministeriums für cultus und unterricht*, Verlag der K.K Akademie der Bildenden Künste, Wien 1900

W. Schmidt, *Die Bilder von 'Correggio' in der Münchener Pinakothek*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXIII/1 (1900), pp. 395-397

S.A. Strong, *Drawings by the Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House*, Colnaghi, London 1900

A. Venturi, *La Galleria Crespi di Milano*, U. Hoepli, Milano 1900

H. Weizsäcker, *Catalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1900

1901

B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, George Bell and Sons, London 1901

B. Berenson (ii), *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism. Revised edition, with additional illustrations*, George Bell and Sons, London 1901

G. Carotti, *Capi d'arte appartenenti a S.E. la duchessa Josephine Melzi d'Eril-Barbò*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901

G. Frizzoni, *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe*, in "L'Arte", 4 (1901), pp. 220-238

E. Jacobsen, *Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXIV (1901), pp. 339-375

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Longmans, London 1901

G. Ludwig, *Bonifazio de Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung*, in "Jahrbuch Berlin", XXII (1901), pp. 62-65

E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, quarta ed., Tipografia Cooperativa, Firenze 1901

E. Wellington, *Descriptive & Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculptures at Apsley House, London*, 2 voll., Longmans, Green and Co., London-New York-Bombay 1901

C.G. Williamson, *Francesco Raibolini called Francia*, Bell, London 1901

1902

G. Bernardini, *La collezione di quadri nel museo civico di Verona*, Ministero dell'Istruzione Pubblica, Roma 1902

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Cosmos, Berlin-Leipzig 1902

F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Cogliati, Milano 1902

S.A. Strong, *Drawings by Old Masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth*, Duckworth & Co, London 1902

1903

B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, 2 voll., J. Murray, London 1903

Catalogue sommaire des peintures exposés dans les galeries du Musée national du Louvre (tableaux et peintures décoratives), sesta ed., Librairies imprimeries réunies, Paris 1903

G. Frizzoni, *Neue Erwerbungen der Breragalerie und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", n.f. XV (1903), pp- 50-51

F. Knapp, *Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von San Marco*, Verlag von Wilhelm Knapp, Halle 1903

G. La Corte Cailler, *A proposito di Pino o Pietro da Messina (un documento inedito su Pietro de Saliba)*, in "Archivio Storico Messinese", IV (1903), pp. 222-225

A. Néoustroieff, *I quadri italiani nella collezione del duca G.N. von Leuchtenberg di Pietroburgo*, in "L'Arte", VI (1903), pp. 329-346

Verzeichnis der Gemälde-Sammlung im königlichem Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, Verlag von W. Spemann, Stuttgart 1903

1904

E. Brunelli, *Antonello de Saliba*, in "L'Arte", VII (1904), pp. 271-285

M. Cruttwell, *Verrocchio*, Duckworth, London-New York 1904

G. Gronau, *Titian*, Duckworth and Co., London 1904

W. Suida, *Die Erlaucht Graf von Harrasche Bildergalerie*, in Id., *Moderner Cicerone. Wien, II, Die Gemäldegalerie der K.K. Akademie d. bildenden Künste, Die Sammlungen Liechtenstein, Czernin, Harrach und Schönborn-Buchheim*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1904

I.B. Supino, *Les deux Lippi*, trad. fr. di De Crozals, Alinari, Firenze 1904

F. Wickhoff, *Review of Gronau's Titian*, in "Kunstgeschichtliche Anzeigen", 1904, pp. 113-117

1904-1905

H. Cook, *The Identification of two Painters Portraits I: The Portrait of Antonio Palma by Titian*, in "The Burlington Magazine", 6 (1904-1905), pp. 451-453

1905

R. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Hiersemann, Leipzig 1905

C. von Fabriczy, *Un taccuino di Amico Aspertini*, in "L'Arte", VIII (1905), pp. 401-413

Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg, Knorr u. Hirth, München 1905

E. Marini, *Venezia antica e moderna*, Visentini, Venezia 1905

S.A. Strong, *Critical studies and Fragments*, Duckworth, London 1905

1906

E. Brunelli, *Pietro de Saliba*, in "L'Arte", IX, (1906), pp. 357-371

Elenco dei dipinti della R. Pinacoteca di Brera in Milano, Cesare Crespi, Milano 1906

G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, U. Hoepli, Milano 1906

1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Reinassance*, Putnam, New York 1907

G. Frizzoni, *Le gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907

P. Kristeller, *Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen*, Cassirer, Berlin 1907

G. Lafenestre, E. Richtenberger, *Le musée national du Louvre*, quarta ed., Librairies imprimeries réunies, Paris 1907

K. Lange-Tübingen, *Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart mit 100 Abbildungen*, W. Spemann, Stuttgart 1907

G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, in "L'arte", 9 (1906), pp. 152-154

C. Phillips, "Notes on Palma Vecchio", in "The Burlington Magazine", 10 (1907), pp. 243-252

C. Ricci, *Guida di Bologna*, Zanichelli, Bologna 1907

T. Schreiber, a cura di, *Meisterwerke des Städtischen Museum der bildenden Künste zu Leipzig*, Bruckmann A.-G., Leipzig 1907

L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1907

1908

L. Ciacco, *Amico Aspertini*, in U.Thieme, F. Becker, a cura di, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, II, Seemann, Leipzig 1908, pp. 188-189

P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, L'Arte, Roma 1908

G. Gronau, *Kritische Studien zu Giorgione*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXI (1908), pp. 403-436, 504-521

D. von Hadeln, *Die Werke Vincenzo Catenas*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 12 (1908), II, pp. 1080-1091

H.P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, Bell, London 1908

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München, Bruckmann, München 1908

L. Justi, *Giorgione*, Bard, Berlin 1908

W. Schmidt, *Zur Kenntnis Giorgiones*, in "Repertorium fuer Kunstwissenschaft", 31 (1908), pp. 115-119

L. Testi, *Una grande pala di Girolamo Mazzola alias Bedoli, detto anche Mazzolino*, in "Bollettino d'arte", II (1908), pp. 369-95

1909

T. Borenius, *The Painters of Vicenza 1480-1550*, Chatto & Windus, London 1909

G. Frizzoni, *Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre*, in "Rassegna d'Arte", n. 4 (1909), pp. 55-60

C. Gamba, *Alcuni ritratti di Cecchino Salviati*, in "Rassegna d'Arte", IX (1909), pp. 4-5

W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, 2 voll., Verlag von Julius Bard, Berlin 1909

H. Vollmer, *Die alte Gemäldegalerie in Kopenhagen*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", II (1909), pp. 549-560

F. Wickhoff, *Ludwig Justi, Giorgione*, in "Kunstgesch. Anzeigen", 1909

1909-1910

A.M. Hind, *Catalogue of early Italian Engravings Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 2 voll., printed by order of the Trustees, London 1909-1910

1910

A. Foratti, *L'arte di Giovanni Cariani*, in "L'Arte", 1910

G. Glück, *Ein Neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes", IV (1910), pp. 212-227

H. Hymans, *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, G. Van Oest & C., Bruxelles 1910

F. Knapp, *Andrea Mantegna: Des Meisters Gemälde und Kupferstiche*, Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart-Leipzig 1910

S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, III, Paris 1910

1911

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, Putnam, New York, 1911

H. Cook, *Baldassarre d'Este*, in "Burlington Magazine for Connoisseurs", XIX (1911), pp. 228-233

A. De Rinaldis, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli. Parte seconda: Pinacoteca*, Richter & Co., Napoli 1911.

E. G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, Duckworth, London 1911

F. Goldschmidt, *Pontormo, Rosso und Bronzino – ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911

G. Gronau, *Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre*, in "Rassegna d'Arte", XI (1911), pp. 95-98

D. von Hadeln, *Domenico Campagnola*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. V (a cura di U. Thieme), Seemann, Leipzig 1911, pp. 449-451

Katalog der kgl. Älteren Pinakothek zu München, Knorr & Hirth, München, 1911

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, parte I, U. Hoepli, Milano 1911

W. C. Zwanziger, *Dosso Dossi*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911

1911-1912

S. Colvin, *A note on the Bénois Madonna of Leonardo da Vinci*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. XX (1911-12), pp. 230-233

1912

A. Bellini, *La pala del Bevilacqua in San Vito a Somma Lombardo*, in "Rassegna d'arte", XII (1912)

L. Justi, *Giorgione*, Berlin 1912

Katalog der k. Gemälde-Galerie zu Augsburg, Kastner u. Callwey, München 1912

E. von Liphart, *Kritische Gänge und Reiseeindrücke*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXIII (1912), pp. 203-206

F. Malaguzzi Valeri, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, Alfieri & Lacroix, Milano, 1912

C. Phillips, *The Venetian Temperance of the Diploma Gallery*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. 21, n 113 (1912), pp. 270-273

C. Phillips (ii), *The Venetian School of Painting*, MacMillan, London 1912

G. Trecca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1912

1913

T. Borenius, *The probable origin of Antonellesque composition*, in "The Burlington Magazine", XXIII (1913), pp. 83-85

G. Fiocco, *Appunti d'arte veronese*, in "Madonna Verona", VII (1913), pp. 124-131

G. Frizzoni, *Un libro di disegni di Jacopo Bellini al 'British Museum'*, in "Rassegna d'Arte", n. 2 (1913), pp. 54-56

"Revue alsacienne illustrée", XV, n. 2/3 (1913), pp. 111-112

J. Thiis, *The Florentine Years of Leonardo and Verrocchio*, Jenkins, London 1913

L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, U. Hoepli, Milano 1913

1913-1941

O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, 8 voll., Grote, Berlin 1913-1941

1914

F. Back, *Grossherzoglich hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Verzeichnis der Gemälde*, Darmstadt 1914

C.F. Bell, *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford*, Oxford 1914

G. Cantalamessa, *La Madonna di Giovanni Bellini nella Galleria Borghese*, in "Bollettino d'Arte", X (1914), pp. 105-114

H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, G. Müller & E. Rentsch, München 1914

C. Ricci, *Un dipinto di Ercole Roberti in Bologna*, in "Rassegna d'Arte", XIV (1914)

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato* (1648), ed. a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924

N. Scalia, *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, Alfieri & Lacroix, Milano 1914

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, parte III, U. Hoepli, Milano 1914

1915

A. Serafini, *Girolamo da Carpi: pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Tip. dell'Unione editrice, Roma 1915

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, parte IV, U. Hoepli, Milano 1915

1916

B. Berenson, *Venetian Paintings in America: the Fifteenth Century*, New York 1916

F. Fiocco, *I pittori da Santacroce*, in "L'Arte", XIX (1916), pp. 179-205

P.E. Küpper, *Die Italienischen Gemälde des Kestner-Museums zu Hannover*, in "Monatsheft für Kunstwissenschaft", IX Jahrgang, Heft 4 (1916), pp.125-136

C. Loeser, *Disegni di Piero di Cosimo e Filippino Lippi, I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Firenze 1916.

1917

B. Berenson, *Eine Wiener Madonna und Antonello's Altarbild von San Cassiano*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XXXIV (1917), pp. 33-52

F. Filippini, *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, in "Bollettino d'Arte", XI (1917), pp. 49-63

O. Fischel, *Die Zeichnungen der Umber*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", 38/II (1917), pp. 115-136

R. Longi, recensione a J. Kern, *Das Dreifaltigkeitsfresco von Santa Maria Novella. Eine perspektivische architekturgeschichtliche Studie*, in "L'Arte", 1917, p. 356, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. I, tomo I, *Scritti giovanili 1912-1922*, pp. 388-389

G. Zucchini, *Le vetrate di San Giovanni in Monte a Bologna*, in "Bollettino d'Arte", 11 (1917), pp. 82-90

1919

L. Hourticq, *La jeunesse de Titien*, Hachette, Paris 1919

A. Locatelli-Milesi, *Gustavo Frizzoni*, in "Emporium", XXV, XLIX (1919)

1920

B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, 2. ed. Bell, London 1920

G. Fiocco, *Jacopo Ripanda*, in "L'Arte", 23 (1920), pp. 27-48

G. Gamba, *La raccolta Visconti Venosta*, in "Dedalo", I, 1920, pp. 506-534

T. Hetzer, *Die frühen Gemälde des Tizian: eine stilkritische Untersuchung*, Schwabe, Basel 1920

G. Zucchini, *La distruzione degli affreschi della Cappella Garganelli*, in "L'Arte", XXIII (1920), pp. 275-278

1921

G. Fiocco, *Il Pordenone ignoto*, in "Bollettino d'Arte", 15 (1921), pp. 193-210

L. Fröhlich-Bume, *Parmigianino und der Manierismus*, Schroll, Vienna 1921

1922

R. Frey, *An Antonello da Messina at Nancy*, in "The Burlington Magazine", XLII (1922), pp. 181-182

G. Glück, *A Drawing by Antonello da Messina*, in "The Burlington Magazine", XLI (1922), pp. 270-275

[J.A. Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* (1890), 67.-71. Auflage, Autorisierte Neuauflage, Verlag C. L. Hirschfeld, Leipzig 1922.

1922-1923

A. Colasanti, *Dipinti inediti di Lorenzo di Credi*, in □*Bollettino d'arte*", I, serie II (1922-23), pp. 193-200

1923

C.H. Collins Baker, *Catena at Trafalgar Square*, in "Burlington Magazine", XIII (1923), pp. 239-246

C.J. Holmes, *Giorgione Problems at Trafalgar Square*, in "Burlington Magazine", XIII (1923), pp. 230-239

L. Hourticq, *Sebastiano del Piombo*, in □*La Revue de l'art ancien et moderne*", XLIII (1923), pp. 341 sgg.

J. Meder, a cura di, *Handzeichnungen italienischer Meister des 15.-18. Jahrhunderts*, Schroll, Wien 1923

1924

Gesetz über die Auseinandersetzung zwischen dem Freistaate Sachsen und dem vormaligen Königshause, in "Sächsisches Gesetzblatt", n. 37, 21 luglio 1924, Gesetz n. 202, p. 445 sgg.

D. von Hadeln, *Die Zeichnungen des Tizians*, Cassirer, Berlin 1924

A. Locatelli-Milesi, *Gustavo Frizzoni. Curriculum scriptoris*, in "Bollettino della civica biblioteca di Bergamo", XVIII/4 (1924), pp. 134-145

A. Venturi, *Giambellino*, in "L'Arte", XXVII (1924), pp. 137-140

1925

F. Antal, *Studien zur Gothik in Quattrocento*, in "Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen", 46 (1925), pp. 3-32

D. von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Cassirer, Berlin 1925

A. De Hevesy, *Iacopo de Barbari, le Maître au caducée*, G. van Oest, Paris et Bruxelles 1925

1926

D. von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Cassirer, Berlin 1926

L. Hauteceur, *Catalogues des peintures exposées dans les galeries nationales du Louvre: école italienne et espagnole*, Musées nationaux, Paris 1926

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Bestetti e Tuminelli, Venezia 1926

H. Ritschl, *Katalog der erlaucht gräflich harrachschen Gemälde-Galerie in Wien*, Kunstverlag Wolfrum, Wien 1926

A. Stix, L. Fröhlich-Bume, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, vol. I, Die Zeichnungen der venezianischen Schule*, Anton Schroll & Co., Wien 1926

A. Venturi, *Botticelli*, G. Crès e Cie, Paris 1926

A. Venturi (ii), *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte II, U. Hoepli, Milano 1926

L. Venturi, *Collezione Gualino*, Bestetti & Tuminelli, Torino 1926

1926-1927

B. Kurth, *Über ein verschollenes Gemälde Tizians*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", LX (1926-1927), pp. 288-293

1927

E. Benkard, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, H. Keller, Berlin 1927

R. Eigenberger, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Manz Verlag, Wien–Leipzig 1927

A. Kronfeld, *Führer durch die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien, Kunstverlag Wolfrum, ed. 1927

R. Longhi, *Cartella tizianesca*, in "Vita artistica", 1927, pp. 216-226, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II, tomo I, *Saggi e ricerche 1925-1928*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 233-244

R. Longhi (ii), *Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini*, in "Vita artistica", 1927, pp. 133-138, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II, tomo I, *Saggi e ricerche 1925-1928*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 179-188

W. Suida, *Rivendicazione a Tiziano*, in "Vita artistica", 2 (1927)

I.B. Supino, *Per un quadro del Bagnacavallo nella Galleria di Dresda*, Nozze Treves Artom, Bologna 1927

A. Venturi, *Studi dal vero*, U. Hoepli, Milano 1927

1927-1928

L. Justi, *Giorgione oder Campagnola*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", LXI (1927-28), pp. 79-84

1928

L. Fröhlich-Bume, *Studien zu Handzeichnungen der italienischen Renaissance*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", II (1928), pp. 163-198.

G. Glück, *Schicksale einer Komposition Lionardos*, in "Pantheon", 2 (1928), pp. 502-507

G. Gronau, *Frauenbildnisse des Mantuaner Hofes von Lorenzo Costa*, in "Pantheon", I (1928), pp. 235-241

G. Gronau (ii), *Spätwerke des Giovanni Bellini*, Heitz, Strasburgo 1928

F. Heinemann, *Tizian, die zwei ersten Jahrzehnte seiner Künstlerischen Entwicklung*, tesi di dottorato, Universität München 1928

A. Locatelli Milesi, *Le collezioni artistiche private in Bergamo nei secoli XVI-XIX*, in "Bergomum" II, 1 (1928), p. 29 sgg.

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. X, M. Nijhoff, The Hague 1928

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte III, U. Hoepli, Milano 1928

1928-1929

R. Longhi, *Un dipinto dell'Angelico a Livorno*, in "Pinacotheca", 1928-1929, pp. 153-159, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. IV, *'Me pinxit' e quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 37-46

R. Longhi (ii), “*Me pinxit*”. *La restituzione di un trittico d’arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)*, in “*Pinacotheca*”, 1928-1929, pp. 79-87, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. IV, ‘*Me pinxit*’ e *quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 57-66

1929

L. Baldass, *Ein Unbekanntes Hauptwerk des Cariani: Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers*, in “*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*” (1929) pp. 91-110

L. Brosch, *Pietro Longhi*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXIII (a cura di H. Vollmer), Seemann, Leipzig 1929, pp. 357-358

G. Gronau, *Ein Bildnispaar im Kestner-Museum zu Hannover*, in *Italienische Studien: Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet*, Hiersemann, Leipzig 1929, pp. 64-73

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XI, M. Nijhoff, The Hague 1929

W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, Bruckmann, München 1929

A. Venturi, *Storia dell’Arte italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte IV, U. Hoepli, Milano 1929

A. Venturi (ii), *Note su alcuni quadri del Museo Nazionale di Napoli*, in “*L’Arte*”, XXXII (1929), pp. 203-209

1930

De Hevesy, *Les Elèves de Léonard da Vinci: Andrea Solario*, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, n. 6, vol. IV (1930), pp. 170-183

C. Gamba, *Problemi artistici all’Esposizione di Londra*, in “*Il Marzocco*”, XXX, 17, (1930), pp. 2-3

G. Gronau, *Giovanni Bellini. Des Meisters Gemälde in 207 Abbildungen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1930

Katalog der Älteren Pinakothek zu München, 17 ed., Gerber, München 1930

1931

K. Graf von Baudissin, *Katalog der Staatsgalerie zu Stuttgart*, Amtliche Ausgabe, Stuttgart 1931

D. von Hadeln, *Das Problem der Lavinia Bildnisse*, in “*Pantheon*”, VII (1931), pp. 82-87

A. Kronfeld, *Führer durch die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, Wien, Kunstverlag Wolfrum, ed. 1931

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XII, M. Nijhoff, The Hague 1931

A.E. Popham, *Italian Drawings Exhibited at the Royal Academy, Burlington House, London 1930*, The Oxford University Press, London 1931

H. Posse, *Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione*, in *Posse-Nachlass 45*, 1931, pp. 80-85 (redatto per il □*Berliner Jahrbuch*)

A. Venturi, *La pittura del Quattrocento nell’Emilia*, Apollo, Bologna 1931

D. Westphal, *Bonifazio Veronese (Bonifazio dei Pitati)*, Verlag F. Bruckmann AG., München 1931

1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Clarendon Press, Oxford 1932

G. Copertini, *Il Parmigianino*, 2 voll., Mario Fresching Editore, Parma 1932

A.L. Mayer, *Zur Giorgione-Tizian Frage*, in "Pantheon", X (1932), pp. 369-380

A. Spahn, *Palma il Vecchio*, Hiersemann, Leipzig 1932

1933

N. Barbantini, *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara 1933

G. Fiocco, *Un libro di disegni di Marco Zoppo*, in "Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I.B. Supino", Firenze 1933, pp. 337-351

C. Gamba, *Ercole da Ferrara*, in "Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento", XI, II (1933), pp. 3-18

G. Gronau, *L'ultimo pittore belliniano*, in "L'Arte", XXXVI (1933), pp. 415-434

J. Lauts, *Antonello da Messina*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", n.s., VII (1933), pp. 15-88

W. Suida, *Tiziano*, Valori Plastici, Roma 1933

1934

R. Longhi, *Officina Ferrarese*, 1934, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. V, Sansoni, Firenze 1956

R. Longhi (ii), *Rinascimento di un Mantegna*, in "Pan", II (1934), pp. 504-512, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. IV, 'Me pinxit' e quesiti caravaggeschi 1928-1934, Sansoni, Firenze 1968, pp. 67-74

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XV, Nijhoff, The Hague 1934

G.M. Richter, *Unfinished Pictures by Giorgione*, in "Art Bulletin", 1934, pp. 272-290

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte VII, U. Hoepli, Milano 1934

J. Wilde, *Zwei Tizian – Zuschreibungen des 17. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", NF 8 (1934), pp. 161-172

1935

K. Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, 2 voll., University Press, Cambridge 1935

I. Fraenckel, *Andrea del Sarto, Gemälde und Zeichnungen*, Heitz, Strasbourg 1935

G. Gombosi, *The Budapest "Birth of Paris" X-rayed*, in "The Burlington Magazine" 67 (1935), pp. 157-164

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XVII, M. Nijhoff, The Hague 1935

A. Scharf, *Filippino Lippi*, A. Schroll, Wien 1935

A. Venturi, *Galasso Ferrarese*, in "Pantheon", 1935, luglio-dicembre, vol. XVI, pp. 338-342

1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, U. Hoepli, Milano 1936

L. Fröhlich-Bume, *Tizian-Studien*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", N.F. X (1936), pp. 137-192

L. Justi, *Giorgione*, 3. ed., Berlin 1936

R. van Marle, *The development of Italian Schools of Painting*, vol. XVIII, M. Nijhoff, The Hague, 1936

W. Suida, *Tizian, die beiden Campagnola und Ugo da Carpi*, in "La critica d'arte", I (1936), pp. 285-288

H. Tietze, *Tizian. Leben und Werk*, 2 voll., Phaidon, Wien 1936

H. Tietze (ii), *Tizian, Gemälde und Zeichnungen*, Phaidon, Wien, 1936

H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *Tizian-Studien*, in □Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", N.F. 10 (1936), pp. 137-192

1937

G. Delogu, *Le grandi collezioni. II. La Galleria Harrach a Vienna*, in "Emporium", anno XLIII, n. 8 (1937), vol. LXXXVI, pp. 405-414

G. Fiocco, *Mantegna*, U. Hoepli, Milano 1937

G. Gamba, *Giovanni Bellini*, U. Hoepli, Milano 1937

G. Libertini, *Il castello Ursino e le raccolte artistiche comunali di Catania*, Tip. Zuccarello & Izzi, Catania 1937

A.L. Mayer, *A propos d'un nouveau livre sur le Titien*, in "Gazette des Beaux-Arts", XIII (1937), pp. 304-311

E. Möller, *Leonardos Madonna mit der Nelke in der Älteren Pinakothek*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", vol. XII (1937), pp. 5-40

G.M. Richter, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, The University of Chicago press Chicago 1937

1938

B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, The University of Chicago press, Chicago 1938

E. Buchner, *Alte Pinakothek Munich*, ed. ingl., C. Gerber, München 1938

L. Fröhlich-Bume, *Recensione di H. Tietze, Tizian (Wien 1936)*, in "The art bulletin", 20 (1938), pp. 444-446

A.L. Mayer, *Quelques notes sur l'oeuvre du Titien*, in "Gazettes des Beaux Arts", XX (1938), pp. 289-308

A. Sorrentino, *Un ignoto Bagnacavallo*, in "Melozzo da Forlì", n. 3 (1938), pp. 129-131

I.B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna, II, secoli XV-XVI*, Bologna 1938

J. Zarnowski, *L'atelier de Titien : Girolamo di Tiziano*, Institut national Ossoliński, Lwów 1938

1939

B. Degenhart, *Unbekannte Zeichnungen Francescos di Giorgio*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 8 (1939), pp. 117-150.

H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *Domenico Campagnola's Graphic Art*, in "Print Collectors' Quarterly", XXVI (1939), pp. 311-333, 445-463

1940

R. Longhi, *Ampliamenti nell'officina ferrarese*, in "La Critica d'Arte", supplemento IV (1940), riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. V, Sansoni, Firenze, 1956

F. Samek-Ludovici, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, serie 4, *Storici teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma 1940, pp. 159-161

1941

G. Fiocco, *Giorgione*, Istituto ital. d'arti grafiche, Bergamo 1941

1942

L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Holbein-Verlag, Basel 1942

A. Morassi, *Giorgione*, U. Hoepli, Milano 1942

1943

G. Gombosi, *Moretto da Brescia*, Holbein-Verlag, Basilea 1943

C. de Tolnay, *History and Technique of Old Master Drawings: A Handbook*, Bittner, New York, 1943

G. Zucchini, *Un frammento degli affreschi di Ercole da Ferrara per la Cappella Garganelli*, in "Proporzioni", I (1943), pp. 81-84

1944

M. Pospisil, *Magnasco*, Fratelli Alinari, Firenze 1944

L. Servolini, *Jacopo de' Barbari*, Le tre Venezie, Padova 1944

H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, 2 voll., J.J. Augustin Publisher, New York 1944 (ristampa anastatica, 2 voll., New York 1970)

1945

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 6 voll., La Nuova Italia Editrice, Firenze 1945

R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense*, Cosmopolita, Roma 1945

1946

G. Fiocco, *Francesco Vecellio: Note su Cesare Vecellio*, in "Lettere ed Arti", I (1946)

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. X, *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze, 1978, pp. 3-64

A. Mongan, P.J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art. A critical catalogue*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1946

A. Morassi, a cura di, *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento* (cat. mostra, Genova, Palazzo Reale, 1946), Alfieri, Milano 1946

R. Pallucchini, *I capolavori dei musei veneti*, Arte veneta, Venezia 1946

W. Suida, *Mantegna and Melozzo*, in "Art in America", XXXIV, pp. 57-72

1947

R. Pallucchini, *La mostra delle collezioni private di Venezia*, in "Arte Veneta", I (1947), pp. 149-150.

A. Riccoboni, a cura di, *Pittura veneta. Prima mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane* (cat. mostra), Venezia 1947

1948

F. Antal, *Observations on Gerolamo da Carpi*, in "Art Bulletin", n. 30 (1948), pp. 81-109

C. Baroni, G.A. Dell'Acqua, *Kunstschätze der Lombardei* (cat. mostra, Zurigo, Kunsthaus, novembre 1948-marzo 1949), Zürich, 1948

G. Fiocco, *Giorgione*, (2. ed.), Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1948

S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, U. Hoepli, Milano 1948

1949

F. Zeri, *Note sui quadri italiani all'estero. Un Ratto di Elena di Zenone Veronese*, in "Bollettino d'Arte", X49, pp. 26-30

1950

J. Byam Shaw, recensione a A.M. Hind, *Early Italian Engravings*, in "Connoisseur", CXXV (1950), pp. 58-60

S.J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Harvard University Press, London-Geoffrey-Cumberlege 1950

M.H. Goldblatt, *Leonardo da Vinci and Andrea Salai*, in "The Connoisseur", CXXV (1950)

A.E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 voll., Trustees of the British Museum, London 1950

H. Tietze, *Titian*, Phaidon Publ., London 1950

1951

F. Bologna, *La Sacra Conversazione di Monaco: argomenti per la restituzione di un Tiziano*, in "Paragone", 17 (1951), pp. 23-29

Sotheby's, *Catalogue of the Melchett Collection of Paintings, Drawings and Antiquities*, 23. 05. 1951

1953

A. Banti, A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Sansoni, Firenze 1953

R. Longhi, *Frammento siciliano*, in "Paragone", 47 (1953), pp. 3-44, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VIII, tomo I, 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento 1910-1967, Sansoni, Firenze 1967, pp. 143-177

A.E. Popham, *On a Drawing attributed to Jacopo de' Barbari here restored to Timoteo Viti*, in "Gazette des Beaux-Arts", XLI, pp. 119-123

1954

- L. Gallina, *Giovanni Cariani (Materiale per uno studio)*, Ed. "Documenti Lombardi", Bergamo 1954
- C. Gamba, *Il mio Giorgione*, in "Arte Veneta", 8 (1954), pp. 172-177
- C.L. Ragghianti, *Inizio di Leonardo*, in "Critica d'Arte", III, ser. I (1954), pp. 1-18
- G. Robertson, *Vincenzo Catena*, University Press, Edinburgh 1954
- W. Suida, *Leonardo's activity as painter*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1954, pp. 315-329, 561-571
- L. Venturi, *Giorgione*, Polveroni & Quinti, Roma 1954
- F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Sansoni, Firenze 1954

1955

- R. Bassi Rathgeb, *Il Previtali affreschista*, in "Arte veneta", 9 (1955), p. 9 sgg.
- L. Coletti, *Tutta la pittura di Giorgione*, Rizzoli, Milano 1955
- P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I Dipinti*, 2 voll., Ist. Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1955
- P. Della Pergola (ii), *Giorgione*, Martello, Milano 1955
- G. Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio (II)*, in "Arte veneta", IX (1955), pp. 71-79
- M.A. Novelli, *Lo Scarsellino*, Zanichelli, Bologna 1955
- E. Tietze-Conrat, *Mantegna: Paintings, Drawings, Engravings*, Phaidon Press, London 1955
- L.H. Wuethrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthaendlers (1737-1817)*, Verlag von Helbing & Lichtenhahn, Basel-Stuttgart 1956
- P. Zampetti, a cura di, *Giorgione e i giorgioneschi* (cat. mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Arte veneta, Venezia 1955

1955-1970

- S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 3 voll., Istituto poligrafico dello stato, Libreria dello stato, Roma 1955-1970

1956

- R. Marini, *Sebastiano Florigerio*, Del Bianco Editore, Udine 1956
- K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, vol. II, The Italian Schools*, Oxford University Press, Oxford 1956

1957

- M. Gregori, *Altobello e Francesco Bembo*, in "Paragone", n. 93 (1957), pp. 16-40
- B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, Arte Tipografia, Napoli 1957
- M.A. Sabellico, *Del Sito di Venezia Città (1494)*, ed. a cura di G. Meneghetti, Venezia 1957
- A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, The British Academy, Oxford University Press, London 1957
- A. Puerari, *Boccaccino*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1957

1958

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, La scuola veneta, Sansoni, Firenze 1958

A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958

M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione I-II*, in "Bollettino d'Arte", XLIII/IV (1958)

R. Longhi, a cura di, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (cat. mostra, Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1958

F. Mazzini, *Notiziario restauri a cura delle Sovrintendenze ai Monumenti e alle Gallerie per la Lombardia*, in "Arte Lombarda", III, 2 (1958), pp. 130-131

R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, 2 voll., Rizzoli, Milano 1958

C. Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento*, in "Arte Antica e Moderna", I (1958)

P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1958

1959

B. Bellotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Bolis, Bergamo 1959, VI

L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Neri Pozza, Venezia 1959

A. Neppi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1959

R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Aldo Martello Editore, Milano 1959

1959-1960

R. Pallucchini, *Contributi alla pittura veneta del Cinquecento, I) "El Cristo morto Vendramin"*, in "Arte Veneta", 13-14 (1959-1960), pp. 39-45

1960

A. Aldrichetti, *Führer durch die Kunstsammlungen der Gemeinde von Verona. Das Museum des Castelvechio*, Neri Pozza, Venezia 1960

J. Bean, *Bayonne, Musée Bonnat: les dessins italiens de la collection Bonnat*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1960

L. Grassi, *I disegni italiani del Trecento e Quattrocento: scuole fiorentina, senese, marchigiana, umbra*, Sodalizio del Libro, Venezia 1960

E. Larsen, *A contribution to Sebastiano del Piombo's changing conception of 'Christ carrying the cross'*, in "L'Arte", III (1960), pp. 109-222

M. Salmi, *Ercole de' Roberti*, Silvana editoriale d'Arte, Milano 1960

1961

M. Davies, *National Gallery catalogues. The Earlier Italian Schools*, Published by Order of the Trustees, London 1961

G. Paccagnini, a cura di, *Andrea Mantegna* (cat. mostra, Mantova, Palazzo ducale, 1961), Neri Pozza, Venezia 1961

L. Puppi, *Per Pasqualino veneto*, in "Critica d'Arte", 8 (1961), pp. 36-47

I. Richter, G. Richter, a cura di, *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, Bruno Grimm, Baden Baden 1961

U.B. Schmitt, *Francesco Bonsignori*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", vol. XII (1961), pp. 73-152

1962

F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza, I. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Neri Pozza, Venezia 1962

O. Fischel, *Raphael*, Mann, Berlin 1962

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Neri Pozza, Venezia 1962

J. Lauts, *Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe*, 2 voll., Phaidon Verlag Köln, London 1962

P. Pouncey, J.A. Gere, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his circle*, Trustees of the British Museum, London 1962

C.L. Ragghianti, *Codicillo mantegnesco*, in "Critica d'Arte", 1962, pp. 21-40

1963

L. Armstrong, *Two notes on drawings by Marco Zoppo*, in "Pantheon", XXI (1963), pp. 298-310

H. Ebert, *Kriegsverluste der Dresdner Gemäldegalerie. Vernichtete und vermisste Werke*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1963.

G.T. Faggin, *Bonifacio ai Camerlenghi*, in "Arte veneta", XVIII (1963), pp. 79-95

T. Pignatti, *recensione a J. Lauts, Carpaccio*, in "Master Drawings", 4 (1963), pp. 47-53

T. Reff, *The meaning of Titian's Venus of Urbino*, in "Pantheon", 21 (1963)

E. Ruhmer, *Ercole de' Roberti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1963, pp. 616-622

M.G. Rutteri, *Gian Battista Cima da Conegliano*, in "Acropoli", 3 (1963), pp. 39-55

P. Zampetti, a cura di, *Vittore Carpaccio* (cat. mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre 1963), Alfieri, Venezia 1963

1964

A. Benedetti, *Storia di Pordenone*, a cura di D. Antonini, Ed. de il Nocello, Pordenone, 1964

G. Canova, *Paris Bordone*, Alfieri, Venezia 1964

C. Del Bravo, *Per Giovan Francesco Caroto*, in "Paragone", n. 173 (1964), pp. 3-16

C. D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603*, in "Palatino", 8 (1964), pp. 15-211

R. Pallucchini, *Una nuova opera di Giovanni Bellini*, in "Arte veneta", XVIII (1964), pp. 13-18

1965

F. Cessi, a cura di, *Andrea Briosco detto il Riccio. Scultore (1470-1532)*, Collana Artisti Trentini, Trento 1965

A. Mezzetti, *Il Dosso e il Battista ferraresi*, Cassa di Risparmio, Ferrara 1965

J. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Clarendon Press Oxford, Oxford 1965

1966

M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Bramante editrice, Milano 1966

C.M. Brown, *Lorenzo Costa*, PhD, Columbia University, Ann Arbor (Michigan) 1966

G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Edizioni di Comunità, Milano 1966

M. Muraro, *Carpaccio*, Edizioni d'Arte Il Fiorino, Firenze, 1966

L. Nikolenko, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, J.J. Augustin, Locust Valley-New York 1966

E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1966

1967

C. del Bravo, *Liberale da Verona*, Edizioni d'Arte il Fiorino, Firenze 1967

Mostra di incisioni italiane del Rinascimento conservate all'Ambrosiana (cat. mostra, Milano, Pinacoteca Ambrosiana), Pinacoteca Ambrosiana, Milano 1967

B. Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Phaidon, London 1967

1967-1968

C. Luitpold Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11 (1967/68), Anton Schroll & Co., Wien-München

1968

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Phaidon Press, London-New York 1968

F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi: court painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton 1968

C. Gilbert, recensione di J.Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, in "The Burlington Magazine", CX (1968)

K. Oberhuber, *Renaissance in Italien: 16. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina* (cat. mostra, Vienna, Albertina, 18 febbraio-18 maggio 1966), Arno/Worldwide, New York 1968

T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Alfieri, Venezia 1968

G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Clarendon Press, Oxford 1968

1969

G. Mariacher, *Palma il Vecchio*, Bramante editrice, Milano 1969

R. Pallucchini, *Tiziano*, G.C. Sansoni editore, Firenze 1969

E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, Phaidon, London 1969

G. Passavant, *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, Phaidon, London 1969

T. Pignatti, *Giorgione*, Alfieri, Venezia 1969

T. Pignatti (ii), *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Rizzoli editore, Milano 1969

P. Venturoli, *Lorenzo Costa*, in "Storia dell'arte", 1/2 (1969), pp. 161-168

A. Vertova, *A Dismembered Altar-piece and a Forgotten Master*. I, II, in "The Burlington Magazine", CXI, 792 (1969), pp. 112-121

H.E. Wethey, *The paintings of Titian: complete edition*, 3 voll., Phaidon, London 1969

1970

N.W. Canedy, *Some preparatory drawings by Girolamo da Carpi*, in "Burlington Magazine", 112 (1970), pp. 86-94

M.G. Carpaneto, *Raffaellino del Garbo, parte I*, in "Antichità viva", anno X, 1 (1970), pp. 3-23

A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 7 voll., Kraus reprint, Nendeln 1970

1971

M.G. Carpaneto, *Raffaellino del Garbo, parte II*, in "Antichità viva", anno IX, 4 (1971), pp. 3-19

M. T. Franco Fiorio, *Giovan Francesco Caroto*, Editrice "Vita Veronese", Verona 1971

N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Edizioni Ilte, Torino 1971

R. Kultzen, P. Eikemeier, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München. Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, vollständiger Katalog*, 2 voll., Druckerei Holzinger, München 1971

Master drawings from Sacramento: European master drawings from the collection of Edwin Bryant Crocker (1818 - 1875) presented by his widow Margaret E. Crocker to the city of Sacramento in 1885, now part of the collections of the E. B. Crocker Art Gallery, E. B. Crocker Art Gallery, Sacramento 1971

P. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., Published for the Pierpont Morgan Library, Yale University Press, New Haven-London 1971

P. Pouncey, *A Portrait by Lorenzo Costa in the Berlin Gallery*, in "Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge", 21 (1971), pp. 93-95

1972

A. Averlino (detto il Filarete), *Trattato di Architettura (1460-1464)*, testo a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Introduzione e note di L. Grassi, 2 voll., edizioni il Polifilo, Milano 1972

M. Casu, *Un dittico lombardo di letteratura artistica: Gustavo Frizzoni e Luca Beltrami*, in *Studia sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, vol. 2, Vita e Pensiero – Università Cattolica, Milano 1972, pp. 186-208

A. Forlani Tempesti, A.M. Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1972

J. Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali*, Inaugural-Dissertation, Julius-Maximilian Universität zu Würzburg, 1972

K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen. Abteilung IX: Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972

K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, vol II, The Italian Schools*, Clarendon Press, Oxford 1956, ed. 1972

L. Vertova, *La visita del medico. Osservazioni su alcuni dipinti di Bonifazio de' Pitati*, in "Mitteilungen des Kunsthist. Instit. in Florenz", XVI, 2, 1972, pp. 175-184

1973

I. Bonomi, *Il personaggio di un quadro esposto alla "Carrara". Identificato dopo 450 anni*, in "L'Eco di Bergamo", 1973

C. Gilbert, *Bartolomeo Veneto and his Portrait of a Lady*, in "Bulletin of the National Gallery of Canada", n. 22 (1973), pp. 2-16

J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, National Gallery of Art, Washington 1973

L. Moretti, *G.B. Cavalcaselle: disegni da antichi maestri* (cat. della mostra), Pozza, Vicenza 1973

1974

L. Collobi Raghianti, *Il Libro de' disegni del Vasari*, 2 voll., Vallecchi, Firenze 1974

S.R. McKillop, *Franciabigio*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974

R. Molajoli, *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Rizzoli, Milano 1974

P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. I. I ritratti*, Alfieri, Venezia 1974

1975

C. Gould, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth Century Italian Schools*, Publications Department The National Gallery, London 1975

G. Mariani Canova (introduzione di R. Pallucchini), *L'opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1975

C.L. Raghianti, G. Dalli Regoli, *Firenze: 1470 – 1480. Disegni dal modello. Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino*, Istituto di Storia dell'Arte, Pisa 1975

S. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*, Silvana, Milano 1975

P. Zampetti, a cura di, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Il Cinquecento I*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975

1975-1976

C. Rosenberg, *Francesco Cossa's Letter Reconsidered*, in "Musei Ferraresi", V/VI, (1975-1976), pp. 11-16

1976

L. Armstrong, *The Paintings and Drawings by Marco Zoppo*, Garland, New York 1976

C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Faber and Faber, London 1976

C. Hornig, *Cavazzola*, Wilhelm Fink Verlag, München 1976

G. Milanese, a cura di, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi e i contratti artistici*, Biblio Verlag, Osnabrück 1976.

M. Muraro, D. Rosand, a cura di, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976

K. Oberhuber, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, tra. it. T.D. Zuliani, Fondazione Giorgio Cini, Neri Pozza, Venezia 1976

W.R. Rearick, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo* (cat.mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976), Olschki, Firenze 1976

J.B. Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Clarendon Press, Oxford 1976

P. Zampetti, a cura di, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento II*, Poligrafiche Bolis Bergamo, Bergamo 1976

1977

G.A. Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere* (1700), ristampa anastatica, Forni, Bologna 1977

A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1977

M. Muraro, *I disegni di Vittore Carpaccio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1977

R. Wittkower, *Allegory and the migration of symbols*, Thames and Hudson, London 1977

1978

C. Cirillo, G. Godi, *Studi su Giulio Campi*, Ed. di Arte Lombarda, Milano 1978

Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen (cat. mostra, Albertina, Vienna, 18 gennaio-5 marzo 1978), R. Harprath, Wien 1978

J.A. Levenson, *Jacopo de' Barbari and Northern Art of The Early Sixteenth Century*, Dissertation, Ph.D., New York University

R. Lightbown, *Sandro Botticelli, Complete Catalogue*, 2 voll., Paul Elek, London 1978

T. Pignatti, *Giorgione*, 2. ed., Alfieri, Milano 1978

1979

F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, I, pp. 165-282

A. Brejon de Lavergnée, J. Foucart, N. Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Ecole flamande et hollandaise*, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1979

C. M. Brown, *Francesco Bonsignori painter to the Gonzaga court: new documents*, in "Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova", n.s. 47 (1979), pp. 81-96

E. Saccomani, *Ancora su Domenico Campagnola: una questione controversa*, in "Arte Veneta", XXXIII (1979), pp. 43-49,

P. Zampetti, a cura di, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento III*, Poligrafiche Bolis Bergamo, Bergamo 1979

1980

C.E. Cohen, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Nuova Italia, Firenze 1980

Gli Uffizi: catalogo generale, Centro Di, Firenze, 1980

M. Guillaume, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Imprimerie Darantière, Dijon 1980

M. Horster, *Andrea del Castagno. Complete edition with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1980

M. Kemp, A. Smart, *Leonardo's "Leda" and the Belvedere "River Gods". Roman Sources and New Chronology*, in "Art History", vol. III, 2 (1980), pp. 182-193

M. Lucco, presentazione di C. Volpe, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Rizzoli, Milano 1980

K. Oberhuber, *Titian woodcuts and drawings: some problems*, in N. Pozza, a cura di, *Tiziano e Venezia* (atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Pozza, Vicenza 1980, pp. 523-528

G. Previtali, *Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello, I) La data del "Cristo benedicente" della National Gallery di Londra*, in "Prospettiva", 20 (1980), pp. 27-34

G. Previtali, *Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello, II) Il "Cristo deposto" del Museo del Prado*, in "Prospettiva", 21 (1980), pp. 45-57

Regards sur la photographie en France au XIX siècle (cat. mostra, Berger-Levrault, Parigi 1980), Berger -Levrault, Paris 1980

1981

A. Braham, J. Dunkerton, *Fragments of a Ceiling Decoration by Dosso Dossi*, in "National Gallery Technical Bulletin", 5 (1981), pp. 26-37

G. Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in "Arte Veneta", XXXV (1981), pp. 71-83

D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in "Prospettiva", 26 luglio 1981

L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Edizioni Canova, Treviso 1981

D. Rosand, *Titian Drawings: A Crisis of Connoisseurship*, in "Master Drawings", XIX (1981), pp. 300-308

E.A. Safarik, a cura di, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma, Dipinti*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1981

F. Sricchia Santoro, *L'ambiente della formazione di Antonello: la cultura artistica a Napoli negli anni di Renato d'Angiò (1438-1442) e di Alfonso d'Aragona (1443-1458)*, in A. Marabottini, F. Sricchia Santoro, a cura di, *Antonello da Messina* (cat. mostra, Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981-31 gennaio 1982), De Luca, Roma 1981, pp. 61-71

Sigrid Walther, *Hans Süß von Kulmbach*, Verlag der Kunst, Dresden 1981

P. Zampetti, V. Sgarbi, a cura di, *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* (Asolo, 18-21 settembre 1980), comitato per le celebrazioni lottesche, Treviso 1981, pp. 49-55.

1982

A.A. V.V., *Dresda sull'Arno. Da Cranach a Van Gogh e oltre. Cento capolavori della Pinacoteca di Dresda* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 4 dicembre 1982 - 4 marzo 1983), Electa, Milano 1982

R. Bacou, *I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Silvana Editoriale, Milano 1982

M.A. Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Musei Civici Veneziani d'Arte e di Storia, Venezia 1982

G.J. Kügler, a cura di, *Das Kunsthistorische Museum in Wien und seine Sammlungen*, Kremayr und Scheriau, Wien 1982

R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Electa, Milano 1982

E.A. Safarik, G. Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1982

J. Steer, *Alvise Vivarini, his art and influence*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1982

1983

R. Bacou, *Autour de Raphaël: dessins et peintures du Musée du Louvre* (cat. mostra, Parigi, Louvre, 24.11.1983 – 1.2.1984), Ed. de la Réunion des musées Nationaux, Paris 1983

A. Bassi, a cura di, *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, Arte & Pensiero, Firenze 1983

J.K. Cadogan, *Verrocchio's drawings reconsidered*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983), pp. 367-400

A. Gentili, *Le ragioni di un ritratto: per l'identificazione del 'Giovane con lucerna' di Lorenzo Lotto*, in "Notizie da Palazzo Albani", 12 (1983), pp. 76-80

J.A. Gere, N. Turner, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English collections*, British Museums Publications Limited, London 1983

Hommage à Raphael. Raphael dans les collections françaises (cat. Mostra, Parigi, Galerie nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1983), Ministère de la Culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1983

P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1983

Raffaël zu Ehren (cat. Mostra, Dresda, Albertinum, 17 maggio-7 settembre 1983), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983

L. Vertova, *Rivisitando Maffeo Verona*, in "Antichità viva", anno XXII, 5-6 (1983), pp. 7-26.

1983-1984

G. Previtali, *Alcune opere di Salvo d'Antonio da ritrovare*, in "Prospettiva", 33-36 (1983-1984), pp. 124-134

1984

AA.VV., *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio – 29 aprile 1984), Electa, Milano 1984

M.L. Chappell, a cura di, *Cristofano Allori 1577-1621* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1984), Centro Di, Firenze 1984

R. Cocke, *Veronese's Drawings. A catalogue raisonné*, Sotheby Publications, London 1984

D. Degrazia, *Correggio e il suo lascito, disegni del Cinquecento emiliano* (cat. mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 6 giugno-15 luglio 1984), Artegrafica Silvia, Parma 1984

S. Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni Umbri*, Electa, Milano 1984

E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, Nardini, Firenze 1984

U. Ruggeri, *Nuovi disegni di Amico Aspertini*, in AA.VV., *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Banca Sannitica, Napoli 1984, I, pp. 373-379

1985

- J. Anderson, C. Togneri Dowd, *The travel diaries of Otto Mündler 1855-1858*, in "The Walpole Society", vol. LI (1985), pp. 69-254
- S. Béguin, *Andrea Solario en France* (cat. mostra, Parigi, Musée National du Louvre, 1985), Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1985.
- B.R. Butts, "Dürerschüler" *Hans Süß von Kulmbach*, tesi di dottorato, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1985
- L. Ciammitti, *Ercole Roberti: La Cappella Garganelli in San Pietro*, in *Tre artisti nella Bologna di Bentivoglio: Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò dell'Arca*, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 117-224
- J. Manca, *An Altar Piece by Ercole de' Roberti reconstructed*, in "Burlington Magazine", vol. CXXVI, n. 989 (agosto 1985), pp. 521-522
- E. Mattaliano, a cura di, *Da Borso à Cesare d'Este: la scuola di Ferrara. 1450 - 1628* (cat. mostra, Matthiesen Fine Arts Ltd., London 1984), Belriguardo, Ferrara 1985
- H. Ost, *Lambert Sustris. Die Bildnisse Kaiser Karls V. In München und Wien*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1985
- A. Venturi, *Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", VIII (1885), pp. 1-23

1986

- A. Bacchi, *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio: appunti su una mostra*, in "Arte cristiana", 715 (1986), pp. 283-293
- C.E. Gilbert, *The Works of Girolamo Savoldo: The 1955 Dissertation with a Review of Research 1955-1985*, Garland, New York 1986
- R.W. Lightbown, *Mantegna*, Phaidon, Oxford 1986
- G. Pastore, a cura di, *La Cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, Publi Paolini, Mantova 1986
- D. Pescarmona, a cura di, *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano* (cat. Mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, 1 marzo -27 aprile 1986), Cantini, Firenze 1986
- A. Petrioli Tofani, a cura di, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. I. Disegni esposti*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1986
- S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 15 (1986), pp. 84-134
- F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Jaca Book, Milano 1986
- F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Accademia Carrara, Bergamo 1986

1986-1987

- S. Gualandi, *Analisi critica dell'opera di Gustavo Frizzoni*, tesi di laurea, relatore prof. Gianni Carlo Sciolla, Università di Torino, a.a. 1986-87

1987

AA.VV., *Paris Bordon e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi* (Treviso, 28-30 ottobre 1985), Edizioni Canova, Treviso 1987

D.A. Brown, *Andrea Solario*, Electa, Milano 1987

F. Campagna Cicala, *Girolamo Alibrandi: Aggiunte e Precisazioni*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", 11 (1987), pp. 5-18

G. Fossaluzza, *Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon*, in AA.VV. *Paris Bordon e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi* (Treviso, 28-30 ottobre 1985), Edizioni Canova, Treviso 1987, pp. 183-202

B. Gaetgens, *Adriaen van der Werff 1659-1722*, Deutscher Kunstverlag, München 1987

L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Umberto Allemandi & C., Torino 1987

M. Panzeri, G.O. Bravi, a cura di, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo 1987

M. Tanzi, *Francesco Prata da Caravaggio: aggiunte e verifiche*, in "Bollettino d'Arte", 44-45 (1987), pp. 141-156

H.E. Wethey, *Titian and His Drawings with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton University Press, Princeton 1987

1988

AA.VV., *Alessandro Bonvicino. Il Moretto* (cat. mostra, Brescia, 1988), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988

AA. VV., *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Electa, Milano 1988

E. de Boissard, *Chantilly, musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne*, Edition de la Reunion des musées nationaux, Paris 1988

G. Bora, *I disegni della collezione Morelli*, Credito Bergamasco, Bergamo 1988

M.A. Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 16 (1988), pp. 21-99

D. Cordellier, *Du modèle au modèle dessiné d'un Saint Michel des frères Dossi*, in "Revue du Louvre", 38 (1988), pp. 237-239

M. Davies, D. Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, The National Gallery, National Gallery Publications, London 1988

M. Faietti, K. Oberhuber, *Jacopo Ripanda e il Suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 34 (1988), pp. 55-72

M. Faietti, K. Oberhuber (ii), a cura di, *Humanismus in Bologna 1490-1510* (cat. mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 20 maggio-26 giugno 1988), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988

P. Humfrey, *Competitive devotions: the Venetian Scuole Piccole as donors of altarpieces in the years around 1500*, in "The Art Bulletin", LXX, 4 (1988), pp. 401-423

D. Levi, *Cavalcaselle*, Einaudi, Torino 1988

G. Previtali, *Un'aggiunta all'Alibrandi*, in P.L. De Castris, a cura di, "Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa", Electa, Napoli 1988, pp. 118-122

T. Pugliatti, *La pittura del Cinquecento in Sicilia*, in G. Briganti, a cura di, *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 voll., Electa, Milano 1988, II, pp. 515-526

F. Rossi, *Accademia Carrara. I Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Accademia Carrara, Bergamo 1988

1988-1989

R. De Gennaro, *Una proposta per Pietro de Saliba*, in "Prospettiva", 53-56 (1988-1989), *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, pp. 284-289

1989

F. Autelli, *Pitture Murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano 1989

G. Bora, *I Piazza e la fortuna della "maniera"*, in G.C. Sciolla, a cura di, *I Piazza da Lodi una tradizione di pittori nel Cinquecento* (cat. mostra, Lodi, Museo Civico, 1989), Electa, Milano 1989, pp. 239-261

M. di Giampaolo, A. Muzzi, a cura di, *Correggio. I disegni*, Archivi di storia dell'arte, Umberto Allemandi & Co., Torino 1989

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis, Remaprint, Wien 1989

R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven-London 1989

M. Jaffé, *Rubens, catalogo completo*, Rizzoli, Milano 1989

L. Larcher Crosato, *Di una „allegoria della Liberalità“ di Gualtiero Padovano*, in „Bollettino del Museo Civico di Padova“, anno LXXVIII (1989), pp. 29-36

M. Lucco, *Le cosiddette "Tre età dell'uomo" di Palazzo Pitti*, in *Le "Tre età dell'uomo" della Galleria Palatina* (cat. mostra, Firenze, Palazzo Pitti, dal 6 dicembre 1989), Centro Di, Firenze 1989, pp. 11-28

M. Marubbi, *Gli affreschi di Callisto Piazza nell'oratorio di San Rocco a Dovera*, in G.C. Sciolla, a cura di, *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento* (cat. mostra, Lodi, 7.10-17.12.1989, Museo Civico, Chiesa di San Cristoforo, Tempio dell'Incoronata), Electa, Milano 1989, pp. 286-292.

M.A. Chiari Moretto Wiel, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Berenice, Milano 1989

J.M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1989

F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Longanesi & Co., Milano 1989

R. Trnek, *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis*, Wien 1989

1990

A.A.V.V., *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Electa, Milano 1990

D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, Artioli Editore, Modena 1990

C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior: Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484?-1542?)*, Luisè, Rimini 1990

B. Degenhart e A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1330-1450*, Teil II, voll. 5-8, *Venedig, Jacopo Bellini*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1990

M. Faietti, *Jacopo da Bologna: Per una ricostruzione del corpus dei disegni*, in "Bollettino d'Arte", n. 62-63 (1990), pp. 97-210

C. Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance* (cat. mostra, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 16 dicembre 1990-17 febbraio 1991), Rotterdam 1990

U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, Prestel, München 1990

S. Marinelli, *Verona*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 622-653

B. Passamani, a cura di, *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio* (cat. Mostra, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990; Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno-3 settembre 1990), Electa, Milano 1990

Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Electa, Milano 1990

G.C. Sciolla, *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino* (cat. mostra, Torino, Palazzo reale, 1990), Umberto Allemandi & Co., Torino 1990

F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, TEA, Milano 1990

1990-1991

S. Vitali, *Francesco del Cossa. La Madonna del Baraccano*, Università di Bologna, A.A.1990-1991

1991

AA. VV., *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Electa, Milano 1991

P. Adorno, *Il Verrocchio. Nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Edam, Firenze 1991

A. Bacchi, *Francesco del Cossa*, Edizioni dei Soncino, Cremona 1991

A. Ballarin, D. Banzato, a cura di, *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento* (cat. mostra, Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), Leonardo – De Luca editori, Roma 1991

V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Zur Geschichte der Zeichnung in Italien*, Hirmer Verlag, München 1991

J.K. Cadogan, a cura di, *Wadsworth Atheneum Paintings II, Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Wadsworth Atheneum, Hartford 1991

J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*, Yale University Press, New Haven-London 1991

A. Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection, 7 voll., V, Italian Fifteenth- to Seventeenth-Century Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, New York/Princeton University Press, Princeton 1991

C. Hope, J.R.J. van Asperen de Boer, *Underdrawings by Giorgione and his circle*, in H. Verougstraete, a cura di, *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain 1991, pp. 127-140

Kunsthistorisches Museum (ed.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Mit 2341 Abbildungen*, Christian Brandstätter, Wien 1991

A. Markham Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1991

V. Tàtrai, a cura di, *Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Visual Arts Publishing- Startcolor, London-Budapest 1991

F. Torella, *Ancora sul "politico Griffoni". Smembramento. Ricostruzione. Fortuna (e sfortuna) critica*, in "Musei Ferraresi", 16 (1991), pp. 39-46

1992

D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Grafis Edizioni, Bologna 1992

J. Bentini, a cura di, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, catalogo generale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992

V. Birke, J. Kertnész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, 4 voll., Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1992

G. Ewald, *Italianische Gemälde*, in *Alte Meister*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1992

M. Faietti, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille)*, in M. Di Giampaolo, a cura di, *Dal disegno all'opera compiuta* (convegno internazionale, Torgiano, ottobre-novembre 1987), Volumnia editrice, Perugia 1992, pp. 19-38

L. Grassi, *La 'Mano industriosa' di Jacopo Bellini nei disegni dei suoi due libri*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", n. 30-31 nuova serie (1992), pp. 9-37

M. Gregori, a cura di, *Pittura tra Ticino e Olona – Varese e la Lombardia Nord Occidentale*, Cariplo, Milano 1992

J. Manca, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney 1992

J. Martineau, a cura di, *Andrea Mantegna* (cat. mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 7 gennaio-5 aprile 1992; New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio-12 luglio 1992), Electa, Milano 1992

F. Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, in "Venezia Cinquecento" II (1992), pp. 7-54

P. Rylands, *Palma il Vecchio*, Cambridge University Press, Cambridge-Sydney 1992

1993

AA. VV., *Le siècle de Titien. L'age d'or de la peinture à Venise* (cat. Mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), Réunion des musées nationaux, Paris 1993

G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, a cura di, *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del Convegno Internazionale, Bergamo 4-7 giugno 1987, 3 voll., Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1993

S. Ferino Pagden, *Raffaello come test-case della validità del metodo morelliano*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale* (Bergamo 4-7 giugno 1987), 3 voll., P. Lubrina, Bergamo 1993, II, pp. 331-349

A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559). Catalogo generale*, Luisè editore, Rimini 1993

C. Furlan, "Per dar maggiore vaghezza et splendore alla chiesa". *La decorazione pittorica dalla metà del Quattrocento alla fine del Cinquecento*, in P. Goi, a cura di, *San Marco di Pordenone*, Edizioni Geap, Fiume Veneto (Pordenone) 1993, pp. 227-273

P. Holberton, *The 'Pastorale' or 'Fete champetre' in the Early Sixteenth Century*, in J. Manca, *Titian 500: proceedings of the symposium*, "Studies in the history of art", XLV (1993), pp. 245-263.

C. Hope, *Tempest over Titian*, in "New York Review Books", XL (1993)

J. Manca, *Chi era Baldassarre d'Este? Una riconsiderazione e una nuova attribuzione*, in "Bollettino d'arte", n. 79 (1993), pp. 73-84

1994

M. Amaturò, I. Marelli, L. Ventura, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Mantova Brescia e Cremona, EBS- Editoriale Bortolazzi Stei, Verona 1994

G. Bora, a cura di, *Giovanni Morelli: collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (cat. Mostra, Milano, Castello Sforzesco, 1994-1995), Silvana, Cinisello Balsamo (Mi) 1994

G. Cappelli, P.P. Mendogni, *Il Castello di Torrechiara, storia, architettura e dipinti*, Public Promo Service Editrice, Parma 1994

K. Christiansen, *Mantegna's Legacy*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Silvana, Milano 1994, pp. 79-86.

M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, Bolognese and Emilian Schools*, 4 voll., Phaidon Press, London 1994

L. Muti, D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Edit Faenza, Faenza (Ravenna) 1994

A. Nova, *Girolamo Romanino*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1994

A.E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci* (1946), n. ed. Pimlico, London 1994

L. Venturini, *Francesco Botticini*, Edifir, Firenze 1994

V. Volta, P.V. Begni Redona, R. Prestini, I. Panteghini, *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Brescia 1994

1994-1995

A. Ballarin, *Dosso Dossi: La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 voll., Bartocello, Cittadella (Padova) 1994-1995

1995

G. Agosti, *Su Mantegna, 4. (A Mantova nel Cinquecento)*, in "Prospettiva", 77 (1995), pp. 58-83

M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Artioli Editore, Modena 1995

A. Fineschi, *Lo scandalo Sciarra: libero mercato o pubblico interesse? La vendita della celebre collezione romana. Un fatto di cronaca del XIX secolo ancora attuale*, in "Gazzetta antiquaria", n.s. 25/26 (1995), pp. 42-53.

H. Guratzsch, D. Sander, *Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde, 1995*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1995

M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Silvana Editoriale, Milano 1995

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, 2 voll., Electa, Milano 1995

N. Righi, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, in „Arte cristiana“, 768, vol. LXXXIII (1995), pp. 179-198

H.T. Schulze Altcapenberg, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, G & H Verlag, Berlin 1995

G.C. Sciolla, *La critica d'arte del '900*, Utet libreria, Torino 1995

1995-1996

A. Ballarin, a cura di, *Jacopo Bassano*, Bertinello, Cittadella (Padova), 6 voll., 1995-1996

1996

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università*, Marsilio, Venezia 1996

J. Anderson, *Giorgione. Peintre de la "Brièveté Poétique". Catalogue raisonné*, Lagune, Paris, 1996

D. Benati, *Un San Sebastiano di Annibale Carracci a Dresda*, in "Nuovi studi Rivista di Arte Antica e moderna", anno I (1996), pp. 103-114

J. Bonnet, *Lorenzo Lotto*, Adam Biro, Paris 1996

A. De Nicolò Salmazo, *Mantegna. La Camera Picta*, Electa, Milano 1996

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Staatliche Museen zu Berlin- Preussischer Kulturbesitz, Ars Nicolai, Berlin 1996

J.V.G. Mallet, *Au musée de céramique à Sèvres: majoliques historiées provenant de deux ateliers de la Renaissance*, in "La Revue du Louvre es des musées de France", 1 (1996), pp. 45-60

M. Rossi, *Opere d'arte lombarda nei musei italiani e stranieri, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Prima parte (La donazione Pyrker; La collezione Pálffy)*, in "Arte lombarda", 2 (1996), pp. 115-126; *Seconda parte (La collezione Esterházy)*, in "Arte lombarda", 3 (1996), pp. 49-60.

B. Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, 2 voll., Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1996

S. Valeri, a cura di, *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte* (atti del Convegno, Roma 14-15 dicembre 1992), Lithos editrice, Roma 1996

G.J.M. Weber, *Neues zum Werk von Paris Bordone in Dresden*, in "Dresdner Kunstblätter", 3 (1996), pp. 83-87.

G.J.M. Weber (ii), *Ein Gemälde Leonardos für Dresden? Der Ankauf eines Madonnenbildes von Lorenzo di Credi im Jahr 1860*, in "Dresdener Kunstblätter", 39 (1995), p. 166-172

1996-1997

F. Radaelli, *Gustavo Frizzoni (1840-1919): il suo percorso di critico d'arte e la sua fototeca*, tesi di laurea, relatore prof. Alessandro Rovetta, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, aa. 1996-1997

1997

U. Baldini, V. Curzi, C. Prete, *Andrea Mantegna*, Edizioni d'Arte il Fiorino, Firenze 1997

V. Birke, J. Kerész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis. Band IV, Inv. 14326-42255*, Boehlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1997

B. Brejon de Lavergnée, F. Viatte, F. Zeri, a cura di, *Catalogue des dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Réunion des musées nationaux, Paris 1997

C. Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da Franco Brunello con un'introduzione di Licisco Magagnato, Neri Pozza Editore, Vicenza 1997

M. di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Franco Cantini Editore, Firenze 1997

R. Goffen, *Titian's women*, Yale University Press, New Haven-London 1997

G.R. Goldner, C.C. Bambach, *The Drawings of Filippino Lippi and his Circle* (cat. mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 28 ottobre 1997-11 gennaio 1998), Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N. Abrams Inc., New York 1997

P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Yale University Press, New Haven & London 1997

The National Gallery of Scotland. Concise Catalogue of Paintings, The Trustees of the National Galleries of Scotland, Edinburgh 1997

L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Centro Di, Firenze 1997

1998

AA.V.V., *Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler*, A. Seemann, Leipzig, 1998

J. Bentini, a cura di, *Sovrane passioni. Le raccolte della Ducale Galleria Estense* (cat. mostra, Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, 3 ottobre – 13 dicembre 1998), Federico Motta Editore, Milano 1998

A. Ballarin, *Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, 2. voll., Bertonecello Artigrafiche, Cittadella (Ferrara) 1998

D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, a cura di, *Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento* (cat. mostra, Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997-1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2 aprile-28 giugno 1998; Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 12 ottobre 2008-11 gennaio 1999), ed. it., Skira, Milano 1998

P. Dal Poggetto, a cura di, *Fioritura tardogotica nelle Marche* (cat. mostra, Urbino, Palazzo Ducale 25 luglio-25 ottobre 1998), Electa, Milano 1998

E.M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 1998

R. Fontanarossa, *Per Lorenzo e Bernardino Fasolo: il catalogo ragionato dei dipinti*, in "Artes", 6 (1998), pp. 44-58

T. Henry, *Signorelli in British Collections* (cat. mostra, Londra, National Gallery, 11 novembre 1998-31 gennaio 1999), National Gallery Publications, London 1998

P. Humfrey, M. Lucco, a cura di, *Dozzo Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, (cat. mostra Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 settembre-14 dicembre 1998; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 gennaio-28 marzo 1999; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 27 aprile-11 luglio 1999), Ferrara Arte, Ferrara 1998, cat. n. 54 (a cura di P. Humfrey), pp. 261-263.

G. Kannes, *Frizzoni, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1998, pp. 581-583

P. Marini, G. Peretti, *Cento opere per un grande Castelvechio*, Marsilio, Venezia 1998

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Artioli Editore, Modena 1998

E. Negro, N. Roio (ii), *Pietro Faccini 1575/76 – 1602*, Artioli Editore, Modena 1998

A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Hirmer Verlag, München 1998

A.C. Tommasi, a cura di, *Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore* (atti del convegno), Marsilio, Venezia 1998

1999

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, a cura di, *Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, 3. ed., Lipp, München 1999

M. Calì, *Le due versioni della Vergine delle rocce: proposte per una nuova soluzione*, in A. Cadei, a cura di, *Arte d'Occidente: temi e metodi*, Edizioni Sintesi Informazione, Roma 1999, pp. 1087-1101

P.L. de Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Electa, Napoli 1999

M. Clayton, *Raphael and his Circle. Drawings from Windsor Castle* (cat. Mostra, London-Washington-Toronto-Los Angeles, 21 maggio 1999-9 gennaio 2001), Merrell Holberton, London 1999

F. Dallasta, C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni. Pittore emiliano. Modena 1578, Parma 1615*, Fondazione Monte di Parma, Parma 1999

S. Ferino-Pagden, *Il ritratto di Giovanni Federico Duca di Sassonia a Vienna. Considerazioni storico-artistiche*, in Tiziano. *Técnicas y restauraciones* (atti del convegno, Madrid, Museo Nacional del Prado, 3-5 giugno 1999), Madrid Nacional del Prado, Madrid 1999, pp. 73-85

L. Freedman, *Titian's "Jacopo da Strada": a portrait of an 'antiquario'*, in "Renaissance Studies", vol. 13, n. 1 (marzo 1999), pp. 15-39

G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini, *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia* (cat. mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 aprile-25 luglio 1999), Electa, Milano 1999

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Giorgione*, Rizzoli, Milano 1999

G. C. Sciolla e F. Varallo, a cura di, *L' "Archivio storico dell'Arte" e le origini della "Kunstwissenschaft" in Italia*, Dams, Sezione Arte 1, Torino 1999

N. Turner, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, 2 voll., British Museum Press, London 1999

2000

C. Balistreri-Trincanato, D. Zanverdiani, *Jacopo de Barbari il racconto di una città*, Edizioni Stamperia Cetid, Venezia 2000

B. Kloppenburg, G. J. M. Weber, *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte* (cat. mostra, Semperbau, 12.12.2000-25.02.2001), Emsdetten, Dresden 2000

J. Manca, *Cosmè Tura, The Life and Art of a Painter in Estense Ferrara*, Clarendon Press, Oxford 2000

E. Negro, N. Roio, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Artioli editore, Modena 2000

F. Pedrocco, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000

D. Peters, "Photographie als Lehr- und Genussmittel." *Zur frühen Kunstreproduktion durch Fotografien. Wilhelm von Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun in Dornach in "Fotogeschichte"*, n. 75 (2000), pp. 3-32

R.C. Proto Pisani, *Il cenacolo*, in id, a cura di, *Luce e disegno negli affreschi di Andrea del Castagno*, Sillabe, Livorno 2000, pp. 13-23

T. von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904*, Nicolaische Verlagshandlung, Berlin 2000

A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Electa, Milano 2000

[Theophilus Presbyter], A. Caffaro, a cura di, *Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Palladio Editrice, Salerno 2000

L. da Vinci, *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di E. Camesasca, N. Pozza, Vicenza 2000

2001

C. Baker, T. Henry, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, National Gallery Company, Yale University Press, London 2001

R. Budde, R. Krischel, a cura di, *Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edward Munch*, Dumont, Colonia 2001

P.L. de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001

M. Faietti, D. Cordellier, R. Serra, *Un siècle de dessin à Bologne. 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine* (cat. mostra, Parigi, Musée du Louvre, 30 marzo-2 luglio 2001), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001

L.B. Kanter, G. Testa, T. Henry, *Luca Signorelli*, Rizzoli, Milano 2001

J.M. Lehmann, *Zur Knieenden Leda mit ihren Kindern von Giampietrino in der Kasseler Gemäldegalerie*, in D. Dombrowski, a cura di, *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Cappellen*, VDG, Weimar 2001, pp. 92-105

J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, volume 1. The Beginning in Umbria and Florence, ca. 1500-1508*, Arcos, Landshut 2001

E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Artioli editore, Modena 2001

F. Poletti, *Antonio e Piero Pollaiuolo*, Silvana Editoriale, Milano 2001

W.R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Electa, Milano 2001

F. Rossi, a cura di, *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530* (cat. mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001), Skira, Milano 2001

F. Spadavecchia, *Il restauro delle portelle d'organo di Bonifacio de' Pitati nella chiesa di Sant'Alvise*, in "Restauri a Venezia 1987-1998", Soprintendenza per il Patrimonio Artistico Storico e Demoetnoantropologico di Venezia, n. 22 (2001), pp. 35-38

2002

A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino e altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, Bertonecello, Cittadella (PD) 2002

M. Faietti, a cura di, *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto* (cat. mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), Electa, Milano 2002

C. Gislou, *Ipotesi per quattro dipinti della chiesa di Sant'Alvise a Venezia*, in "Arte. Documento. Tiepolo salvato", Edizioni della Laguna, 16 (2002), pp. 90-98

M.C. O' Brien, M. Bergstein, a cura di, *Images and Enterprise. The photographs of Adolf Braun*, London-Providence 2002

L. Mochi Onori, *La Fornarina di Raffaello* (cat. mostra, Milano, Fondazione Arte e Civiltà ai Musei di Porta Romana, 14 marzo-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002.

2002-2003

M. Fumagalli, *Giovanni Morelli la collezione di disegni di John Malcolm: postille autografe al catalogo del 1876*, tesi di laurea, relatore A. Rovetta, Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2002-2003

2003

M. Boskovits, D.A. Brown, a cura di, *Italian Paintings of the fifteenth century*, National Gallery of Art Washington, Oxford University Press, Oxford 2003

P. Dal Poggetto, *The National Gallery of the Marche and the other Collections in the Ducal Palace in Urbino*, Novamusa del Montefeltro, Urbino 2003

G. Dalli Regoli, *L'attribuzione dell'opera d'arte. Itinerari di ricerca Fra dubbi e certezze*, Edizioni Plus, Pisa 2003

Museo Bagatti Valsecchi, 2 voll., Electa, Milano 2003-2004, I, 2003

P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Federico Motta Editore, Milano 2003

M. Schmitter, *The Dating of Marcantonio Michiel's "Notizia" on Works of Art in Padua*, in "The Burlington Magazine", 145 (2003), pp. 564-571

V. Sgarbi, *Francesco del Cossa*, Rizzoli-Skira, Milano 2003

V. Sgarbi (ii), *Parmigianino*, Rizzoli-Skira, Milano 2003

F. Viatte, V. Forcione, a cura di, *Léonard de Vinci, Dessins et manuscrits* (cat. mostra Parigi, Musée du Louvre, 5 maggio – 14 luglio 2003), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003

F. Windt, *Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei*, Rhema, Münster 2003

A. Zamperini, *Miti familiari: commissioni veronesi per il giovane Francesco Bonsignori*, in “Verona illustrata”, n. 16 (2003), pp. 17-41.

2003-2004

M. Veronesi, *Andrea Previtali. Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Medievale*, II voll., Università di Bologna, a.a. 2003-2004, Relatore M. Lucco

2004

J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, *Pinacoteca Nazionale di Bologna, catalogo generale*, 2 voll., I. *Dal Duecento a Francesco Francia*, II. *Da Raffaello ai Carracci*, Marsilio, Venezia 2004

Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Stüdel (cat. mostra, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 29.02-23.03.2004), Michael Imhof Verlag, Petersberg 2004

A. Gnann, a cura di, *L'età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina* (cat. mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 28 febbraio–16 maggio 2004; Vienna, Albertina, 15 luglio–10 ottobre 2004; Bilbao, Museo Guggenheim, 30 novembre– marzo 2005), Electa, Milano 2004

J.O. Hand, a cura di, *National Gallery of Art. Master Paintings from the Collection*, Abrams, New York 2004

S. Jacob, S. König-Lein, *Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Hirmer Verlag, München 2004

J. Sander, *Italianische Gemälde im Stüdel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2004

A. Rovetta, a cura di, *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Edizioni di Pagina, Bari 2004

P. Zambrano, J.K. Nelson, *Filippino Lippi*, Electa, Milano 2004

2005

A. Ballarin, a cura di, *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I* (atti del convegno, Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001), Bertinaccio, Cittadella (Padova) 2005

L. Basso, M. Natale, a cura di, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Skira, Milano 2005

C. Brink, A. Henning, in collaborazione con C. Schölzel, *Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2005

D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Leo S. Olschki Editore, Città di Castello 2005

M. Faietti, *Peruzzi e i Bolognesi: indizi per la ricostruzione di un rapporto privilegiato*, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Marsilio, Siena 2005

J.O. Hand, *Joos Van Cleve. The Complete Paintings*, Yale University Press, New Haven-London 2005

E. Hipp, *Julius Hübners Katalog der Gemäldegalerie im Semperbau von 1856*, in “Dresdner Kunstblätter”, n. 4 (2005), pp. 229-234.

M. Marini, *Polidoro Caldara da Caravaggio. L'invidia e la fortuna*, Marsilio, Venezia 2005

H. Marx (ed.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, Walter König, Köln 2005, 2 voll.

A. Petrioli Tofani, a cura di, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 2*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2005

A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, Yale University Press, New Haven-London 2005

F. Zöllner, *Leonardo da Vinci – 1452-1519. The Complete Paintings*, Taschen, Köln-Tokyo 2005

2006

A.A.V.V., *Romanino. Un pittore di ricolta nel Rinascimento italiano* (cat. mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio-29 ottobre 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006

D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, a cura di, *Mantegna e Padova, 1445-1460* (cat. mostra, Padova, Musei Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Skira, Milano 2006

D. Benati, *Annibale Carracci* (cat. mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 22.9.2006-7.1.2007), Electa, Milano 2006

D.A. Brown, S. Ferino-Pagden, a cura di, *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei* (cat. mostra, Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), Skira, Mailand 2006

S. Ferrari, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Bruno Mondadori, Milano 2006

D. Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, Yale University Press, New Haven-London 2006

Guarino, P. Masini, *Pinacoteca Capitolina Catalogo Generale*, Electa, Milano 2006

M. Lucco, a cura di, *Mantegna a Mantova. 1460-1506* (cat. mostra, Mantova, Palazzo Te, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), Skira, Milano 2006

M. Lucco (ii), a cura di, *Antonello da Messina, l'opera completa* (cat. mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 18- marzo – 25 giugno 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006

S. Marinelli, P. Marini, a cura di, *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500* (cat. mostra, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Marsilio, Venezia 2006

L. Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda* (cat. mostra, *Botticelli, Verrocchio e oltre. Disegni italiani del Quattrocento dalle collezioni reali di Dresda*, Firenze, 15 settembre-5 novembre 2006), Centro Di, Firenze 2006

C. Saumarez Smith, *Ludwig Mond's Bequest: A Gift to the Nation* (cat. mostra, Londra, National Gallery, 14 luglio-29 ottobre 2006), National Gallery Company, Londra 2006

C. Syre, J. Schmidt, a cura di, *Leonardo da Vinci: die Madonna mit der Nelke*, Alte Pinakotek, Schirmer Mosel, München 2006

F. Trevisani, a cura di, *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio* (cat. mostra, Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Electa, Milano 2006

L.A. Waldman, *Raffaellino del Garbo and His World: Commissions, Patrons, Associates*, in "Artibus et historiae", XXVII, 54 (2006), pp. 51-94

2007

W. Eller, *Giorgione, Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007

S. Ferino-Pagden, a cura di, *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (cat. Mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007-6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 febbraio-21 aprile 2008), Vienna 2007

S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Bertinello Artigrafiche, Padova 2007

L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci, itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Olschki, Firenze 2007

2008

S. Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument - Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550* (tesi di dottorato, 2006), München 2008

C. Strinati, B. Wolfgang Lindemann, a cura di, *Sebastiano del Piombo 1485-1547* (cat. mostra, Roma, Palazzo di Venezia, 8 febbraio-18 maggio 2008; Berlino, Gemaeldegalerie, 28 giugno-28 settembre 2008), Federico Motta Editore, Milano 2008

Di imminente pubblicazione

V. Locatelli, *Die Jugendentwicklung Raffaels. Ivan Lermolieff liest Anton Springer. Ein Beispiel der morellischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Gelehrtentum*, in *Künstler-Träume: Raffael im 19. Jahrhundert* (atti del convegno, Como, Villa Vigoni 3-6 dicembre 2007), Walter de Gruyter, Berlin-New York