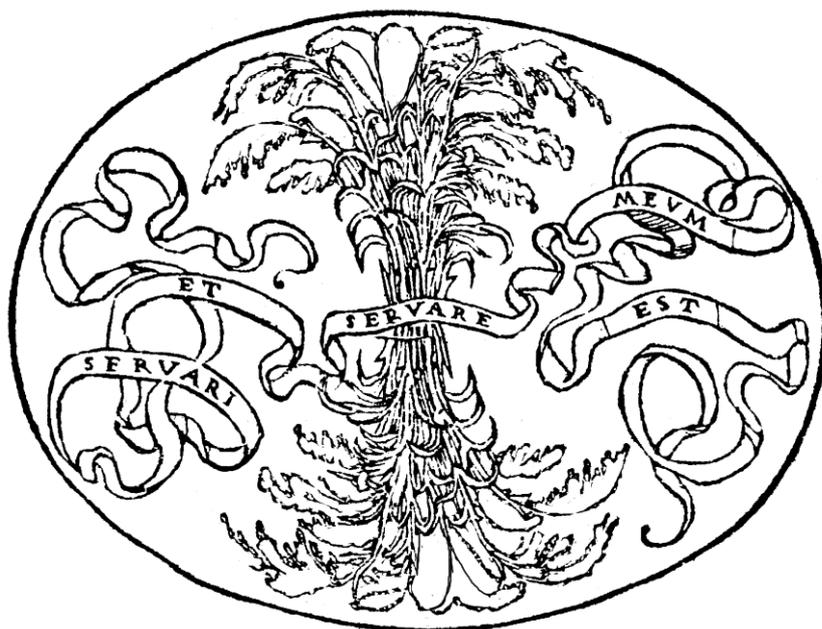


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 29/2022



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- ANGELAMARIA ACETO p. 1  
On some late Renaissance ornament drawings at the Ashmolean Museum,  
Oxford: Giovanni Battista Lombardelli, Avanzino Nucci, Giovanni Battista  
della Rovere and a proposal for Federico Brandani
- GIOVANNI MAZZAFERRO p. 25  
Lo sguardo condiviso: il viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle e Charles  
Eastlake nel Centro Italia (settembre 1858)
- KATIE LISSAMORE-SPOONER p. 70  
The Eastlake Library: An 1894 Catalogue
- MARGHERITA D'AYALA VALVA, CAMILLE NOVERRAZ p. 79  
Gino Severini's encounter with the *Groupe de Saint-Luc* in Switzerland and his  
path towards «despoliation», 1923-1947



---

## LO SGUARDO CONDIVISO: IL VIAGGIO DI GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE E CHARLES EASTLAKE NEL CENTRO ITALIA (SETTEMBRE 1858)

### *Introduzione*

Nel settembre del 1858 Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897) e Charles Eastlake (1793-1865), primo direttore della National Gallery a Londra, viaggiarono insieme nel Centro Italia<sup>1</sup>. Sul tema ha scritto Donata Levi nella sua fondamentale monografia sul conoscitore italiano e negli atti del convegno dedicato a *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*<sup>2</sup>. Sempre Levi, recensendo nel 2002 su «The Burlington Magazine» il volume di Jaynie Anderson su *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*<sup>3</sup>, scriveva alcune righe molto lucide sulle prospettive che poteva aprire un confronto comparato dei taccuini di Eastlake e Cavalcaselle relativamente al viaggio del 1858:

A comparison between the contents of their notebooks shows such a quantity of common references that one can imagine the two connoisseurs talking together in front of the works of art, then writing down the results of their discussion, each following his own bent<sup>4</sup>.

Da allora nulla è successo e un confronto di questo tipo è proprio ciò che si prefigge il presente lavoro. Si tratta di definire meglio tempi e modi di un viaggio in comune che è stato sistematicamente sottovalutato rispetto all'impresa di Morelli e Cavalcaselle della primavera del 1861 per conto del governo italiano, ma che invece segna inequivocabilmente uno snodo fondamentale nell'attenzione della *connoisseurship* verso il patrimonio artistico di Marche, Umbria e Romagna<sup>5</sup>. Allo stesso tempo si mira anche a ricostruire, su base puramente indiziaria, quali possano essere stati i dialoghi condotti di fronte ai quadri a cui allude Levi.

Base fondamentale per una ricerca di questo tipo sono stati i taccuini dei due conoscitori, messi sistematicamente a confronto in un dialogo costante, al fine di evidenziare espressioni e immagini che denotano chiaramente uno scambio di opinioni sulle opere viste e analizzate. Nel dettaglio, ad esempio, se Eastlake e Cavalcaselle descrivono, ognuno con le proprie peculiarità, un polittico (valga come caso esemplificativo la *Madonna della Rondine* di Carlo Crivelli a Matelica)<sup>6</sup> possiamo pensare che le rispettive, dettagliatissime analisi, siano avvenute in maniera indipendente; ma quando nelle rispettive descrizioni del medesimo polittico, nella *Natività* della predella entrambi ricordano un S. Giuseppe con posa michelangiolesca piuttosto che le pieghe eseguite alla Dürer, è evidente che un dibattito c'è stato. Ho chiamato 'markers' quelle espressioni che denotano sui taccuini di entrambi una precedente interazione fra i due. Le schede delle opere contenenti 'markers' sono consultabili nell'*Appendice documentaria*. Si tratta, come comprensibile, di tracce che, sicuramente, non esauriscono lo spettro dei ragionamenti di Eastlake e Cavalcaselle. In un taccuino che nulla ha a che fare con il viaggio del 1858, di fronte al *Cristo morto sorretto da due angeli* di Giovanni Bellini della Gemäldegalerie, a Berlino (n. inv. 28), l'italiano scrisse: «Eastlake dice parte del quadro a Pesaro?»: il che denota che l'inglese ipotizzava che l'opera berlinese fosse la cimasa

---

<sup>1</sup> Su Cavalcaselle si rimanda a LEVI 1988; su Eastlake, invece, a AVERY-QUASH-SHELDON 2011 e ROBERTSON 1978.

<sup>2</sup> LEVI 1988, pp. 134-139, e 1993.

<sup>3</sup> ANDERSON 2000.

<sup>4</sup> LEVI 2002.

<sup>5</sup> Sul viaggio di Morelli e Cavalcaselle nel 1861, oltre al già citato testo di Donata Levi, si vedano: il resoconto ufficiale, pubblicato a cura di Adolfo Venturi, (CAVALCASELLE-MORELLI 1896) e i taccuini di Morelli editi da Jaynie Anderson (ANDERSON 2000).

<sup>6</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 6.

dell'*Incoronazione della Vergine* di Bellini che con grande pervicacia, ma inutilmente, cercò di comprare per la National Gallery<sup>7</sup>. Nei rispettivi taccuini marchigiani, di tutto ciò, non vi è alcuna traccia; eppure è molto probabile che la discussione sia avvenuta a Pesaro, davanti all'opera belliniana.

Lo scopo ultimo di questo lavoro, dunque, è di provare a ragionare sull'utilità di un viaggio eseguito in comune nel mondo dei conoscitori. A ben vedere, non si tratta certo dell'unico esempio, ma non mi pare che si sia mai riflettuto su questo aspetto. Si è sempre dato per scontato, forse, che uno dei due partecipanti fosse, in qualche modo 'il padrone di casa' e che quindi facesse da guida all'altro, quando, nel caso specifico, è evidente che, almeno con riferimento a una parte delle Marche, si trattava per entrambi della prima visita in località particolarmente fuori mano. Né si può dire che Eastlake non conoscesse l'italiano (lo scriveva e lo parlava correntemente) e Cavalcaselle sì (l'italiano scritto di Eastlake è molto più corretto di quello del conoscitore di Legnago). Insomma, vale la pena prendere in considerazione l'ipotesi che vedere insieme un'opera d'arte fosse un'occasione per mettere a fuoco meglio le caratteristiche tecniche, formali e conservative di un'opera d'arte tramite il confronto delle proprie idee con quelle del compagno di viaggio. Un momento di arricchimento, in definitiva; certamente non l'unico, considerato che scambi di opinione potevano essere svolti per lettera o in occasione di incontri, ma il più immediato perché eseguito direttamente di fronte ai quadri. Nel caso specifico di Eastlake e Cavalcaselle è noto che i due si conoscevano almeno dal 1853. Il viaggio qui in esame documenta il periodo più lungo, a nostra conoscenza, in cui i due si trovarono a condividere le loro personali esperienze faccia a faccia<sup>8</sup>.

### *I taccuini*

Il 9 settembre 1858 Charles Eastlake scriveva da Firenze a Ralph Wornum (1812-1877), all'epoca segretario e *Keeper* della National Gallery:

Tomorrow I start for a tour through some out of the way parts of the Papal States, preparing to return here in about a fortnight [...] Lady Eastlake does not accompany me in my intended tour, but perhaps Cavalcaselle will, if he can get his passport in order<sup>9</sup>.

E circa quindici giorni dopo, Lady Eastlake (1809-1893) spediva una lettera all'amica Sara Austen, aggiungendo<sup>10</sup>:

---

<sup>7</sup> Biblioteca Nazionale Marciana Venezia, *Fondo Cavalcaselle*, Ms. It., IV, 2037(=12278), tacc. XV, f. 88r. La cimasa originale si trova invece ai Musei Vaticani (MV.40290.0.0).

<sup>8</sup> Incontri fra Cavalcaselle e Eastlake sono testimoniati da documenti scritti nel settembre 1857 a Padova (cfr. LEVI 1988, pp. 109-110) e nel maggio 1863 a Londra (cfr. AVERY-QUASH-MAZZAFERRO 2021, poi tradotto in italiano in MAZZAFERRO-AVERY-QUASH 2020(2022), lettera di Eastlake a Michelangelo Gualandi del 25 maggio 1863), ma è ovvio che dovettero essere molti di più.

<sup>9</sup> National Gallery Archive 02/3/3/44.

<sup>10</sup> Lettera da Firenze, 26 settembre 1858, in *THE LETTERS OF ELIZABETH RIGBY* 2009, pp. 183-184. Sara Austen (1793-1867) fu scrittrice, linguista e traduttrice di testi dal tedesco all'inglese. Era zia di Austen Henry Layard (1817-1894), archeologo la cui fama fu legata inizialmente ai rilievi condotti sulla città di Ninive negli anni Quaranta. Layard, che ebbe anche una carriera politica, col passare degli anni coltivò sempre più i suoi interessi artistici, divenendo anche famoso collezionista. Fece parte della società che, nel 1857, strinse un contratto con Cavalcaselle per inviarlo in Italia in cerca di materiali per una nuova edizione inglese delle *Vite* di Giorgio Vasari. Alla morte di Eastlake (24 dicembre 1865) fu uno dei candidati alla direzione della National Gallery, salvo dover rinunciare per incompatibilità della carica col suo ruolo di parlamentare. Proprio la morte di Eastlake sembra una sorta di spartiacque nei rapporti fra Layard e Cavalcaselle, che andarono man mano deteriorandosi successivamente. Su Layard collezionista si veda RIVA 2019.

Sir Chas having left me just a fortnight ago for a round of remote places which he kindly judged would be too rough for me. In some places he is following Layard's steps of the summer before last [...] He has our invaluable manservant with him and also a Signor Cavalcaselle of whom Layard knows, so that he is not without care & kind companions.

Il resoconto del viaggio è testimoniato rispettivamente dai taccuini 18 (da carta 14r alla fine), 19 e 20 (fino al f. 10v) dell'inglese, conservati presso la National Gallery<sup>11</sup>, e dal taccuino XII, Ms. It., IV, 2037(=12278) dell'italiano, custodito nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia<sup>12</sup>. Per quanto concerne il quaderno cavalcaselliano, occorre sottolineare che va consultato alla rovescia: la numerazione moderna non segue, infatti, quella originaria apposta dal conoscitore italiano; se si ribalta il taccuino ci si accorgerà immediatamente che le carte da 58v a 14v (numerazione moderna) corrispondono in maniera pressoché identica all'itinerario di Eastlake (la numerazione di Cavalcaselle va, in realtà, da 19r a 56r)<sup>13</sup>.

L'itinerario del viaggio fu il seguente (si usano le denominazioni moderne): Sargiano, Castiglione Fiorentino, Cortona, Passignano, Perugia, Gubbio, Gualdo Tadino. Nocera Umbra, Fabriano, Matelica, Sanseverino Marche, Tolentino, Macerata, San Ginesio, Sarnano, Falerone, Massa Fermana, Montegiorgio, Fermo, Sant'Elpidio a Mare, Monte San Giusto, Recanati, Loreto, Ancona, Jesi, Senigallia, Fano, Pesaro, Urbino, nuovamente Pesaro, Rimini, Santarcangelo di Romagna, Cesena, Forlì e Faenza. Da Faenza (visitata credibilmente attorno al 30 settembre) Eastlake tornò a Firenze. Nel suo diario personale, Lady Eastlake scrisse l'11 ottobre, di essere a Roma col marito, di essere partita l'8 da Firenze e di aver visitato, prima della partenza, Settignano: «Cavalcaselle was with us»<sup>14</sup>. È quindi probabile che anche l'italiano sia rientrato da Faenza a Firenze col direttore della National Gallery.

Effettuare un confronto puntuale fra i quaderni di Eastlake e quelli di Cavalcaselle è divenuto enormemente più facile negli ultimi anni: i primi sono stati editi nel 2011 dalla Walpole Society, a cura di Susanna Avery-Quash<sup>15</sup>; i secondi sono disponibili integralmente on-line dal 2019<sup>16</sup>. Ciò non toglie, ovviamente, che ci siano avvertenze e criticità di cui tener conto. In primo luogo, bisogna sempre aver ben presente che i taccuini non sono inventari o repertori, in cui si scrive tutto; è necessario, insomma, ricordarsi che i due conoscitori videro molto di più, e molto decisero di non prendere in considerazione. Non tennero in nessun conto, ad esempio, le opere eseguite, grosso modo, dopo il 1550. La circostanza si spiega perfettamente coi loro incarichi: il direttore cercava quadri di *Old Masters* per la National

<sup>11</sup> AVERY-QUASH 2011.

<sup>12</sup> Sulla storia del fondo si veda MARCON 2021.

<sup>13</sup> Non si tratta di un errore. Il taccuino (così come molti altri) ha due 'inizi', sia da una parte che dall'altra. L'archivista l'ha numerato dal lato che contiene, sul frontespizio, un'etichetta incollata con grafia di Cavalcaselle e la lista delle località visitate. Il bibliotecario, inoltre, non poteva tener conto della numerazione originale per la presenza di fogli inseriti successivamente, fuori numerazione, e l'assenza di altri, spostati evidentemente dallo stesso conoscitore in altri quaderni. Né, nella numerazione cavalcaselliana, mancano stranezze. Provo a indicarle: manca la p. 26r-v, in coincidenza di Matelica; non sono riuscito a trovarla altrove e l'assoluta coerenza dei materiali fa pensare a un errore di numerazione piuttosto che a uno spostamento successivo. C'è una pagina priva di numerazione fra la 34 e la 35; anche qui, la totale continuità con quanto disegnato prima e dopo induce a credere a una dimenticanza più che a un inserimento posteriore (l'ho numerata 34bis); idem fra 35 e 36 (inserita nella numerazione una 35bis). Manca la pagina 44 che però, grazie a Susy Marcon (che ringrazio), ho rintracciato in Ms. It., IV, 2041(=12282), fasc. III, f. 45r-v (quindi, spostata da Cavalcaselle nei materiali per la redazione della *Storia dell'arte italiana*). Manca anche la pagina 50, che dovrebbe contenere indicazioni su Urbino e Pesaro; purtroppo non sono riuscito a rintracciarla. Un paio di dipinti, infine, sono disegnati, fuori ordine, a p. 61 (numerazione Cavalcaselle).

<sup>14</sup> JOURNALS AND CORRESPONDENCE 1895, II, pp. 104-105.

<sup>15</sup> AVERY-QUASH 2011.

<sup>16</sup> Consultabili su <http://fondocavalcaselle.venezia.sbn.it>.

Gallery<sup>17</sup>, mentre Cavalcaselle, come vedremo, era impegnato in ricerche per la redazione di una nuova edizione delle *Vite* del Vasari. La circostanza è comunque espressione di un gusto personale e di un'epoca in cui tutto ciò che viene dopo gli allievi di Raffaello è da considerare espressione di decadenza. Ma nei taccuini non si trovano nemmeno le indicazioni di un numero imprecisato di opere antiche non considerate evidentemente degne di menzione. Un esempio: a Gubbio, Eastlake non citò la collezione del conte Beni. Eppure, il 15 aprile 1861, all'agente Michelangelo Gualandi che gli aveva scritto segnalandogliela, rispose: «Conosco la "Galleria" del Conte Bene [sic] in Gubbio e La prego di non darsi la pena di mandarmene una descrizione. Il Conte è un'ottima persona e mio buon'amico [sic], ma i suoi quadri, quantunque pregevoli, non sono per me»<sup>18</sup>.

Da un punto di vista metodologico, poi, è imprescindibile ricordare (semplificando estremamente le cose) che Eastlake scriveva annotazioni e usava piccoli (ma numerosi) schizzi all'interno del testo, mentre Cavalcaselle procedeva in maniera differente: partiva dai disegni dell'opera, con diversi livelli di analiticità, e operava annotazioni direttamente su questi. Non mancava quasi mai, a dire il vero, un riepilogo *a latere*, spesso redatto a uso e consumo di Joseph Archer Crowe, (1824-1896), storico sodale di studi e pubblicazioni<sup>19</sup>, ma è evidente che mentre Eastlake 'traduceva' in parole ciò che vedeva, l'italiano prendeva appunti con i suoi schizzi, limitando l'uso della parola e rinunciando quasi completamente a qualsiasi forma narrativa. La descrizione dell'*Incoronazione della Vergine* belliniana, ad esempio, porta via al direttore della National Gallery sei fogli di testo, mentre a Cavalcaselle tre fogli di figure<sup>20</sup> così suddivisi: nel primo sono disegnati la parte centrale della pala e i santi delle colonne laterali; nel secondo gli scomparti della predella; il terzo contiene particolari di volti, mani e piedi del Cristo e della Madonna. Naturalmente ogni disegno è ricchissimo di annotazioni.

Preso atto di tali differenze, per operare un paragone fra i due conoscitori è necessario rendere i documenti confrontabili: l'operazione non è sempre semplicissima e comporta comunque la perdita dell'immediatezza visiva dei disegni. Le note di Eastlake hanno una loro riconoscibile 'struttura narrativa', in cui si distinguono sempre un inizio, uno svolgimento e una fine; nel caso di Cavalcaselle, invece, l'esame del disegno (e quindi delle relative note) può partire da un qualsiasi punto della pagina, a seconda dei propri interessi<sup>21</sup>. Per questo motivo, comparando le due versioni, sono partito sempre da quella di Eastlake, sfruttandone lo svolgimento lineare e consecutivo, e ho 'destrutturato' le note di Cavalcaselle in maniera tale da seguire, finché possibile, lo stesso ordine.

Inoltre, è necessario evidenziare un'ulteriore differenza strutturale e metodologica. Eastlake seguiva un andamento cronologico nelle sue descrizioni e se, in anni successivi, tornava a visitare una località, faceva rimandi ai vecchi taccuini, ma non vi scriveva sopra, usandone sempre di nuovi. L'italiano, invece, usava i suoi disegni come se fossero un palinsesto su cui scrivere note in occasione di visite posteriori, in anni successivi, generando una sedimentazione di materiali di cui difficilmente siamo in grado di risalire all'ordine e alla data di stesura<sup>22</sup>. I manoscritti di Cavalcaselle, insomma, vanno letti tutti con estremo scrupolo filologico per coglierne la complessità delle associazioni di idee. Un caso molto semplice a

---

<sup>17</sup> La riforma della National Gallery (1855), con cui venivano istituite le cariche di direttore (Eastlake) e *Travelling Agent* (Mündler), stabiliva anche che la galleria dovesse essere trasformata in una collezione che mostrasse al pubblico l'evolversi della storia della pittura occidentale dalle sue origini. Particolarmente evidenti erano le lacune per i cosiddetti 'primitivi' e fu lì che Eastlake concentrò la sua attenzione.

<sup>18</sup> MAZZAFERRO 2021, in particolare p. 217.

<sup>19</sup> Sui rapporti fra Cavalcaselle e Crowe molto si è scritto. Oltre a LEVI 1988 ricordo, in precedenza, LEVI 1981 e, recentemente, FRATICELLI 2018 e 2020 e LEVI 2021.

<sup>20</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 33.

<sup>21</sup> Sulla differenza metodologica fra i taccuini di Cavalcaselle e quelli di Eastlake si veda PELLEGRINI 2021, in particolare pp. 231-234.

<sup>22</sup> Come evidenziato in LEVI 1988, *passim*.

titolo di esempio. Nella pagina dedicata alla *Madonna della Rondine* di Matelica troviamo l'indicazione «60.000 Lire»<sup>23</sup>: possiamo ritenerla certamente una nota posteriore, trattandosi del valore che Morelli e Cavalcaselle attribuirono alla pala il 17 maggio 1861, apponendovi il regio sigillo perché l'opera fosse sottoposta a tutela pubblica<sup>24</sup>. Ma anche una nota in alto a sinistra pone una serie di problemi: «vedi Labouchere, Beauconsin, Mantegna?»<sup>25</sup>.

A essere citate sono le collezioni di Henry Labouchere, barone Taunton (1798-1869), e quella del francese Edmond Beauconsin (1806-1866). È possibile ritenere che la redazione della nota sia coeva a quella del disegno (1858)? Sì, se si tiene conto, attingendo ad altri quaderni disponibili nel fondo, che Cavalcaselle aveva già visto entrambe le collezioni. In particolare, il motivo della Vergine con Bambino, isolati su un trono, potrebbe ricordare a Cavalcaselle il podio litico su cui stazionano entrambi nella *Madonna di Manchester* all'epoca in collezione Labouchere, vista dal legnaghese almeno nella *Manchester Art Treasures Exhibition* del 1857<sup>26</sup>. Allo stesso modo il 'Mantegna' (accompagnato da un punto interrogativo, a indicare l'incertezza di Cavalcaselle sulla correttezza dell'attribuzione) potrebbe indicare il *Noli me Tangere* in quegli anni a Parigi presso Edmond Beauconsin. Cavalcaselle visitò la collezione quasi certamente già nel 1852. Il quadro fu venduto a Eastlake per la National Gallery nel gennaio 1860 e si trova ancor oggi presso il museo londinese con segnatura NG639 e attribuzione a un imitatore di Mantegna. Le mani delle dita del Cristo, affusolate e lunghe, potrebbero esser state poste in relazione con quelle dei personaggi della *Madonna della Rondine*. Possibile, dunque, che la nota del legnaghese sia coeva alla stesura del disegno; nulla esclude, tuttavia, che la nota sia frutto di una riflessione successiva. Nella ridefinizione delle stesure a volte può essere d'aiuto la diversità degli inchiostri, oppure una (relativa) differenza delle grafie (quella degli anni a partire dal 1865 è, in genere, meno controllata, più ampia e sciolta), ma non sempre è possibile ottenere risposte certe e inconfutabili. A Perugia, sotto il disegno della *Madonna Conestabile*, si legge ad esempio, su un'unica riga e con grafia identica: «si direbbe del tempo dello stendardo di Città di Castello [n.d.r. quindi della giovinezza di Raffaello] – ora penso fatto in seguito»<sup>27</sup>. È evidente che quell'«ora» ci permette di capire che si tratta non di una, ma di due notazioni affiancate, ma non siamo in grado di datarle, e sarebbe importante, perché presumono un cambiamento nell'inquadramento dell'opera nell'ambito della biografia raffaellesca. Costruire cronologie di opere fra loro confrontabili per motivi stilistici, stabilire relazioni con opere di altri pittori, creare delle proprie mappe concettuali, libere di essere riviste nel corso degli anni, sono operazioni che Cavalcaselle conduce direttamente sui taccuini, costringendoci ad acrobazie fra un quaderno e l'altro. La diretta conseguenza di tutto ciò è che, rispetto a Eastlake, le notazioni dell'italiano sono molto più ricche di rimandi ad altri artisti o ad altre opere; non vi è dubbio che si tratti di una cifra propria dell'italiano, ma il fenomeno è enormemente accentuato dagli apporti posteriori alla stesura originale. Non è corretto, a mio avviso, dire che Eastlake non avesse analoghe esigenze e attitudini; semplicemente non le rendeva esplicite (o lo faceva in maniera molto inferiore) nei suoi taccuini.

<sup>23</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 6.

<sup>24</sup> CAVALCASELLE–MORELLI 1896, pp. 325-326, e ANDERSON 2000, p. 134.

<sup>25</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 6.

<sup>26</sup> Cavalcaselle aveva comunque già visitato la collezione di Henry Labouchere, nobile e politico inglese, almeno nel luglio 1854, data segnata in un disegno custodito nel taccuino XIV del Ms. It., IV, 2037, f. 142r.

<sup>27</sup> Cavalcaselle: tacc. XII, f. 55v numerazione moderna; f. 21r num. Cavalcaselle. Il 15 dicembre 1858 il conte Giovan Carlo Conestabile (1824-1877) scrisse a Austen Layard confermando di aver incontrato Cavalcaselle due volte dalla partenza dell'inglese da Perugia. Tale partenza va collocata nel 1856. Le affermazioni di Conestabile confermano l'evidenza della stesura in due diversi momenti del commento sotto al disegno realizzato nel taccuino.

*Il viaggio: tempistica, organizzazione, scopi*

Il corposo elenco delle località che Eastlake e Cavalcaselle visitarono stupisce soprattutto se messo in relazione alle tempistiche di svolgimento, circoscrivibili tra l'11 e il 30 settembre, ossia appena venti giorni, in epoche in cui i mezzi di trasporto e le strade non permettevano certamente viaggi veloci. Possiamo immaginare spostamenti frenetici, in giornate in cui le ore di luce dovevano essere una dozzina, rendendo necessarie levatacce mattutine e lunghe e sfiancanti tappe di trasferimento a bordo di carrozze di posta certamente poco confortevoli. Certamente lo strano terzetto (un distinto Sir inglese di sessantacinque anni, Nicholas Tucker, suo fedele servitore, e un bizzarro signore italiano sulla quarantina che parlava con forte inflessione veneta) non passò inosservato arrivando in paesini come San Ginesio, che contavano poche centinaia di abitanti. I contrattempi non dovettero mancare; possiamo presumere che Eastlake e Cavalcaselle, ad esempio, abbiano dovuto adattarsi e aspettare che, specie nei giorni festivi, finissero le funzioni religiose per poter vedere le opere nelle chiese; a Loreto, sicuramente, non ebbero modo di vedere gli affreschi di Melozzo nella Cappella del Tesoro perché erano assenti il Delegato, il Custode e il Sindaco, unici a poter autorizzare la visita<sup>28</sup>. E non dev'esser stato facile convincere parroci o monaci a spostare arredi sacri, candele, decorazioni floreali per prendere le misure delle opere o vederle da vicino (sono citate spesso le occasioni in cui si fa uso di una scala; per le osservazioni da lontano è invece d'obbligo l'uso del cannocchiale). C'è da chiedersi come tutto ciò sia stato possibile.

Sicuramente i due avevano nelle loro mani il primo volume della quarta edizione dell'*Handbook for Travellers in Central Italy*, dedicato alla Toscana meridionale e allo Stato Pontificio, esclusa Roma, e pubblicato nel 1857<sup>29</sup>. Troppo spesso si trascura l'importanza delle guide edite dall'inglese John Murray; a parte le indicazioni artistiche (comunque non trascurabili) erano indispensabili soprattutto da un punto di vista logistico, indicando locande in cui soggiornare, tempi di percorrenza da una località all'altra, possibili itinerari, mezzi di trasporto. Nel caso specifico, tuttavia, l'importanza della guida dev'essere stata piuttosto limitata, considerando che anche la quarta edizione, di fatto, non presentava alcuna indicazione relativamente al fermano, al maceratese e alle aree limitrofe. È ragionevole pensare che quando Eastlake scriveva a Wornum (come abbiamo visto) di essere in procinto di recarsi in «some out of the way parts of the Papal States»<sup>30</sup> si riferisse proprio al fatto che erano così fuori mano da non comparire nemmeno nella guida di Murray.

È molto probabile, invece, che nell'organizzazione del viaggio abbiano avuto un peso importante le indicazioni di Austen Henry Layard, come si evince dall'accento di Lady Eastlake nella sua missiva a Mrs Austen<sup>31</sup> e, soprattutto, di Otto Mündler (1811-1870). Famosissimo conoscitore, figura di spicco nel mercato europeo dell'arte, Mündler era stato nelle Marche e in Umbria proprio fra aprile e giugno del 1858, in qualità di *Travelling Agent* della National Gallery, carica che ricopriva dal 1855. A essere precisi, Eastlake, insediatosi come primo Direttore proprio in quell'anno, aveva accettato l'incarico pretendendo che, contemporaneamente, fosse istituita la figura del *Travelling Agent*, destinato a girare in tutta Europa (e in particolare in Italia) in cerca di occasioni di acquisto su cui relazionargli. È legittimo ipotizzare, dunque, che la presenza di Mündler in quelle zone, qualche mese prima, fosse in preparazione del viaggio che l'agente avrebbe dovuto compiere con Eastlake durante

---

<sup>28</sup> Eastlake: tacc. 19, f. 12r-v; Cavalcaselle: tacc. XII, ff. 32v-33r numerazione moderna; ff. 39v-40r num. Cavalcaselle.

<sup>29</sup> *A HANDBOOK FOR TRAVELLERS IN CENTRAL ITALY* 1857. Cavalcaselle ne cita esplicitamente una pagina a Fabriano: Cavalcaselle: tacc. XII, f. 52r numerazione moderna; f. 24v num. Cavalcaselle. Esempi di utilizzo dei manuali di Murray da parte del legnaghese sono reperibili in molti quaderni, dalla Spagna alla Germania e, naturalmente, all'Italia.

<sup>30</sup> Cfr. *supra*, nota 9.

<sup>31</sup> Cfr. *supra*, nota 10.

l'estate. Il 13 luglio 1858, però, il Parlamento inglese decise la cancellazione della carica di *Travelling Agent* e Mündler si trovò esautorato. Si trattava di una decisione motivata in maniera pretestuosa, ma fondamentale da spiegarsi col fatto che Mündler era tedesco, medesima nazionalità del Principe Albert, consorte della Regina Vittoria: da anni ogni presenza tedesca in Gran Bretagna era vista come il tentativo di stabilire un'egemonia culturale di lingua germanica oltre Manica<sup>32</sup>. Per il partito antitedesco era stata del resto uno smacco la stessa organizzazione della *Art Treasures Exhibition* di Manchester del 1857, non tanto perché patrocinata dai reali, ma perché sin dal titolo si richiama ai tre volumi pubblicati nel 1854 dal celebre storico tedesco Gustav Waagen (1794-1868), i *Treasures of Art in Great Britain*<sup>33</sup>. Lo stesso Waagen si era speso personalmente in sede di organizzazione, non solo in consulenze, ma anche cercando di convincere i proprietari delle opere più significative a prestarle ai promotori<sup>34</sup>. Da non dimenticare poi che il segretario della mostra era stato George Scharf jr (1820-1895), inglese sì, ma figlio di un immigrato tedesco e da maggio 1857 anche direttore della National Portrait Gallery<sup>35</sup>. Insomma, ragionando secondo una logica 'nazionalistica', era chiaro che bisognava porre un freno all'avanzare dell'influenza tedesca sui centri di potere della politica artistica inglese e Mündler fu il classico esempio di capro espiatorio.

È a questo punto che deve essere entrata in gioco la presenza di Cavalcaselle. Eastlake non potendo partire con Mündler, fece certamente tesoro di tutte le indicazioni fornitegli e chiese all'italiano, delle cui capacità di conoscitore e di ricercatore aveva un'altissima opinione, di accompagnarlo<sup>36</sup>. In una lettera all'erudito bolognese Michelangelo Gualandi di qualche anno dopo lo definì uomo «che tutto vede», quasi a riconoscergli una sorta di supremazia nella *connoisseurship* tutt'altro che scontata<sup>37</sup>. Stando a quanto scrive Crowe, il neodirettore della National Gallery, nel 1855, aveva valutato inizialmente l'ipotesi di far nominare proprio l'italiano come *Travelling Agent*, dovendo rinunciare per i problemi con la giustizia che quest'ultimo aveva nella nostra penisola dai tempi dei moti del 1848-1849<sup>38</sup>. Se così fu, Eastlake fu uomo fortunato: la storia precedente e quella successiva di Cavalcaselle dimostrano che quest'ultimo non aveva la benché minima idea di come si conducesse una trattativa di mercato<sup>39</sup>. Forse nel 1852 il suo viaggio in Francia e in Spagna fu finanziato dall'allora famoso tenore Mario (al secolo Giovanni Matteo De Candia) perché acquistasse quadri per la sua collezione<sup>40</sup>. Ammesso che le cose stessero in questo modo, si dovette trattare di un disastro, perché non risulta che Cavalcaselle abbia mai comprato un qualsiasi quadro per il cantante lirico.

Eastlake, negli anni in cui l'italiano era stato a Londra, aveva senza dubbio avuto modo di apprezzare e aiutare economicamente Cavalcaselle. Anche se le carte d'archivio oggi disponibili non permettono di parlare di confisca dei beni subito da parte degli austriaci, è

<sup>32</sup> THE TRAVEL DIARIES 1985, pp. 34-38.

<sup>33</sup> WAAGEN 1854.

<sup>34</sup> PERGAM 2016.

<sup>35</sup> PERGAM 2016.

<sup>36</sup> In anni successivi, una volta calmatesi le acque, Eastlake non esitò a farsi accompagnare nei suoi viaggi da Mündler, impiegato naturalmente a titolo privato.

<sup>37</sup> Lettera da Charles Eastlake a Gualandi del 25 maggio 1863 in AVERY-QUASH—MAZZAFERRO 2021.

<sup>38</sup> CROWE 1895, pp. 236-237.

<sup>39</sup> Olga Piccolo ha di recente esaminato i rapporti tra Cavalcaselle ed Eastlake con riferimento specifico ai dipinti veneti e 'veneto-bergamaschi' (cfr. PICCOLO 2020). Anche se nel titolo del suo saggio l'autrice parla dell'italiano come 'agente' dell'inglese, è immediatamente chiaro che pensa più a un ruolo di consulenza attribuzionistica che alla conduzione di trattative economiche vere e proprie. Credo peraltro che le «diverse stime valutative per conto del direttore inglese» (ivi, p. 125) a cui fa riferimento a proposito del viaggio oggetto di questo saggio siano in realtà successive, ossia – come detto – siano le stime date ai quadri nel 1861 da Cavalcaselle e Morelli, e riportate nel taccuino in tale occasione. Nel caso specifico, insomma, a Piccolo sfugge che il taccuino è un palinsesto.

<sup>40</sup> LEVI 1988, p. 35.

chiaro che la situazione finanziaria del legnaghese era drammatica<sup>41</sup>. Nell'agosto del 1857 l'erudito di Legnago tornò in Italia, probabilmente grazie alle amnistie concesse dall'Impero austro-ungarico in gennaio-marzo<sup>42</sup>; si era legato contrattualmente a una società composta da John Murray, Tom Taylor, Austen Henry Layard e dallo stesso Eastlake, impegnandosi a redigere una nuova edizione commentata delle *Vite* di Vasari<sup>43</sup>. Lo attendeva una lunga e costosa serie di viaggi in giro per l'Italia che lo avrebbe assorbito negli anni successivi; tanto costosa che, quando Eastlake gli propose di accompagnarlo nelle Marche nel 1858, evidentemente accettò senza problemi: poteva continuare i suoi studi usufruendo del parere di un conoscitore come l'inglese e fruire di una somma extra da parte del direttore della National Gallery che, in situazioni simili, non esitava a pagare di tasca propria<sup>44</sup>.

È totalmente da escludere l'ipotesi che Cavalcaselle – quel Cavalcaselle che Roberto Longhi caratterizzò come uomo probo e onesto in contrapposizione a Morelli, compromesso col mercato<sup>45</sup> – non conoscesse gli intenti commerciali del viaggio di Eastlake, in cerca di opere meritevoli di entrare nella collezione della National Gallery. Le trattative poste in essere dall'inglese nel corso del suo viaggio umbro-marchigiano sono riassunte dallo stesso direttore nel suo annuale *report ai trustees* del museo, presentato il 27 novembre 1858<sup>46</sup>. Si apprende così che Eastlake fece un'offerta a Cortona per una *Madonna che allatta il Bambino* attribuita a Fra Bartolomeo, cercò di comprare inutilmente due tavole con santi di Fiorenzo di Lorenzo a Perugia; a Gubbio, Fabriano, Tolentino e Macerata vide opere dei due Crivelli, di Lorenzo Lotto e di altri artisti, tutte non acquistabili perché proprietà ecclesiastiche; a Fano giudicò non degna di attenzione la *Sacra Conservazione* di Giovanni Santi (oggi nella locale pinacoteca), potenzialmente sul mercato; a Pesaro analizzò con estrema attenzione l'*Incoronazione della Vergine* di Bellini, valutandola 5000 sterline; a Cesena scartò una *Presentazione al Tempio* di Francesco Francia perché non di primo livello; a Forlì passò in rassegna tutti i Palmezzano che riuscì a vedere per porli in relazione con la lunetta dell'artista che si apprestava a comprare a Roma, a Faenza acquistò da Achille Farina, professore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e mercante, la *Madonna del Prato*, di attribuzione dubbia fra Giovanni Bellini e Basaiti<sup>47</sup>. I risultati del viaggio, peraltro, non possono essere valutati tenendo conto solamente dei suoi esiti immediati. Eastlake era perfettamente consapevole che vedere un'opera poneva i presupposti per acquistarla nel caso in cui, per le circostanze più disparate, fosse stata immessa

---

<sup>41</sup> Molto interessanti su questo punto gli studi di Giacomo Girardi, che ha recuperato i documenti relativi ai sequestri austriaci degli esiliati veneti e alla restituzione degli stessi beni in seguito all'amnistia del 1857. Secondo queste carte Cavalcaselle non risulta essere fra gli esiliati, né, tanto meno, fra i confiscati e gli amnistiati. Ciò non inficia la realtà, ovvero che Giovan Battista fosse scappato per motivi politici. La situazione, insomma, attende ancora di essere chiarita e, personalmente, le uniche spiegazioni che riesco a darmi al momento sono l'asportazione successiva del dossier Cavalcaselle dalle carte austriache o l'incompletezza delle medesime. Cfr. GIRARDI 2018.

<sup>42</sup> L'ipotesi è mia e non è corroborata da documenti. Sul rientro di Cavalcaselle in Italia sono state fatte varie ipotesi: sin dal 1973 Moretti (*G.B. CAVALCASELLE* 1973, p. 18) parla di un intervento diretto di Eastlake. A me la circostanza pare assai probabile, soprattutto tenendo conto che nel 1859, quando la polizia borbonica gli impedì di entrare nel Regno delle Due Sicilie, Cavalcaselle scrisse proprio a Eastlake chiedendo di intervenire per via diplomatica: cfr. Ms. Cod. It, IV, 2035, fasc. III, Epistole 1-50, 1 (minuta di lettera del 13 agosto 1859). Nel caso specifico del Lombardo-Veneto, tuttavia, mi sembra logico pensare che un eventuale interessamento di Eastlake – ossia, in via mediata, del governo inglese – presso le autorità locali possa essere stato senza dubbio agevolato dalle amnistie concesse dopo la visita di Francesco Giuseppe a Venezia e a Milano fra gennaio e marzo del 1857.

<sup>43</sup> Sulle motivazioni che portarono al progetto di una nuova edizione inglese delle *Vite* vasariane a solo sette anni di distanza dalla precedente si veda LEVI 1988, in particolare pp. 77-83.

<sup>44</sup> AVERY-QUASH-MAZZAFERRO 2021. Si vedano i casi di pagamenti allo stesso Gualandi e al ferrarese Cittadella.

<sup>45</sup> AGOSTI 1998.

<sup>46</sup> AVERY-QUASH 2011, II, pp. 115-116.

<sup>47</sup> Il Palmezzano comprato a Roma è alla National Gallery con segnatura NG 596; presso il museo inglese anche la *Madonna del Prato*, segnata NG 599.

sul mercato in un momento successivo. È così che le trattative per l'*Incoronazione della Vergine* pesarese partirono nel 1862, quando Luigetto Giorgi, rigattiere e mercante di quadri (lo stesso che fece da guida al direttore e a Cavalcaselle nella visita a Pesaro il 25 settembre 1858, come risulta da una nota nel taccuino di quest'ultimo)<sup>48</sup>, gli fece sapere che il Comune aveva deciso di vendere l'opera per risanare la drammatica situazione debitoria dell'amministrazione; andarono avanti anche dopo la morte di Eastlake (24 dicembre 1865), coinvolgendo il suo successore, William Boxall (1800-1879) e il bolognese Michelangelo Gualandi (1793-1887), ma senza frutto<sup>49</sup>. Nel 1862, invece, Eastlake mise a segno un colpo a suo favore, riuscendo ad acquistare per il museo che dirigeva la *Madonna della Rondine* di Carlo Crivelli che aveva visto per la prima volta a Matelica proprio in compagnia di Cavalcaselle. Ben note sono le vicissitudini legali legate a questo episodio<sup>50</sup>.

I taccuini di Eastlake, peraltro, contengono riflessioni relative a problemi legati al possibile acquisto delle opere, che sono già state approfondite in altre occasioni. A Perugia, ad esempio, davanti alla *Pala di S. Onofrio* di Luca Signorelli l'inglese scrisse che «the Volterra Signorelli» (ossia l'*Annunciazione*, oggi presso la Pinacoteca volterrana) era «preferable on the whole (for the English public)» rispetto a quella umbra, e sicuramente pensava ai nudi di S. Onofrio e dell'angelo musicante, che avrebbero potuto turbare il senso del decoro del pubblico britannico di età vittoriana<sup>51</sup>. Molte delle segnalazioni di 'difetti' nelle opere sono accompagnate da considerazioni sulla possibilità di porvi più o meno facilmente rimedio, il che tradisce un'idea di restauro che era ben diversa rispetto a quella di Cavalcaselle, contrario a interventi di pennello in generale, ma si spiega con il desiderio di presentare al pubblico quadri 'esemplari' delle scuole italiane<sup>52</sup>.

### *Le Marche*

La comparazione dei taccuini di Eastlake e Cavalcaselle mostra discontinuità all'inizio e alla fine dell'itinerario: Eastlake riporta diverse, rapide note su opere perugine a cui Cavalcaselle non fa cenno alcuno; di Gubbio, poi, l'italiano non parla proprio; in maniera analoga, a Forlì l'inglese passa in rassegna in maniera molto rapida, ma sostanzialmente completa, le opere di Palmezzano, che Cavalcaselle sembra trascurare. Eppure un anno prima, a Manchester, l'italiano le aveva studiate con grande attenzione. Al netto di perdite o spostamenti di fogli nel quaderno, si tratta di elementi che si spiegano, a mio avviso, con il fatto che l'erudito di Legnago aveva già visitato quelle località, aveva già tracciato i suoi disegni e, quindi, procedeva con il suo classico metodo, aggiungendo note a schizzi fatti in anni precedenti, senza ridisegnare nuovamente le opere. Purtroppo, dimostrarlo non è semplice, ma le pagine dedicate a Perugia e Gubbio in altri taccuini, di fatto, coprono tutto quanto visto nel corso del 1858 e sono quindi da giudicarsi probabilmente precedenti al settembre di quell'anno. Eastlake, invece, come detto, seguiva un ordine cronologico; era già stato a Perugia e le sue annotazioni sono separate rispetto alle precedenti, pur richiamandole. A ogni modo, nei loro quaderni i due conoscitori citano complessivamente 165 opere, 99 delle quali sono ricordate da entrambi. Le mancate citazioni comuni sono quasi tutte collocabili a Perugia, Gubbio e Forlì. Se si considerano solo le opere d'arte marchigiane la cifra complessiva scende a 88, di cui 73 prese in esame sia da Eastlake sia da Cavalcaselle; da tenere presente, peraltro,

<sup>48</sup> Cavalcaselle: tacc. XII, f. 23v numerazione moderna; f. 48r num. Cavalcaselle.

<sup>49</sup> Si veda l'Appendice II, *Summary of Correspondence of Michelangelo Gualandi with Transcribed Excerpts from the Original Texts* in AVERY-QUASH-MAZZAFERRO 2021: lettera di Eastlake a Gualandi del 30 gennaio 1862 e sgg.

<sup>50</sup> GENNARI SANTORI 1998, in particolare pp. 298-304.

<sup>51</sup> Eastlake: tacc. 18, f. 17r.

<sup>52</sup> Su questi temi si rimanda a AVERY-QUASH-SHELDON 2011 e HAYES 2021, in particolare pp. 79-113.

che in corrispondenza di Matelica e di Urbino nel taccuino dell'italiano mancano due pagine (ossia quattro fogli) che non sono riuscito a rintracciare altrove, per cui la percentuale di dipinti censita in comune nei quaderni è probabilmente ancora più alta<sup>53</sup>.

Le Marche, insomma, erano la vera meta del viaggio di Eastlake e Cavalcaselle. Ne conseguono alcuni corollari: l'attenzione inglese per le Marche (fatto già noto) è precedente alla dissoluzione dello Stato pontificio e, semmai, trae nuovo vigore dall'anarchia politico-amministrativa successiva ai fatti del 1859-1860. Non è certo un caso, ad esempio, che Eastlake mandi Michelangelo Gualandi nel marzo del 1861 a Pesaro e Urbino in cerca di occasioni di acquisto<sup>54</sup>. Quando, cercando di salvare il salvabile, il governo del neonato regno d'Italia decide di intervenire inviando Giovanni Morelli, l'affiancamento di Cavalcaselle è determinato senza dubbio dal fatto che si tratta del miglior conoscitore italiano dell'arte umbro-marchigiana ed è, a mio avviso, molto probabilmente un consiglio dato al futuro senatore dallo stesso Eastlake (al massimo da Mündler), che aveva ben chiaro come gli esiti della perlustrazione potessero tornare utili anche a lui in un secondo momento. Certamente non fu un suggerimento del Ministero stesso, dove Cavalcaselle era semiconosciuto. Per molti versi, se il viaggio di scoperta del patrimonio artistico marchigiano è stato considerato quello di Morelli e Cavalcaselle del 1861, è ora il caso di retrodatare la circostanza al 1858 e i protagonisti sono Cavalcaselle ed Eastlake; più che in ragioni patriottiche trova una sua spiegazione in interessi storici, collezionistici ed economici inglesi ed è senza dubbio questo il motivo per cui, in tutte le biografie (o agiografie) del conoscitore italiano scritte dopo la sua morte non trova spazio alcuno; il legnaghese, da parte sua, si guardò bene dal citarlo, ad esempio, nella sorta di curriculum che presentò al Ministero nel 1862 per essere inserito nella pianta organica del medesimo<sup>55</sup>.

Non occorre ricordare quanto fosse importante per due conoscitori come Cavalcaselle ed Eastlake la visione diretta delle opere. Ma il nostro scopo, come detto, non è qui quello di stilare una lista (o peggio ancora, una classifica) di attribuzioni giuste o sbagliate, quanto e piuttosto di capire come ragionassero. L'associazione di elementi formali con altre opere ritenute dello stesso o di altri artisti è, ovviamente, un cardine del loro approccio. Dalla pregressa cultura visiva si procede, poi, per formulare ipotesi sullo sviluppo del fare artistico di un pittore. A Recanati, ad esempio, davanti al *S. Vincenzo Correr in gloria* di Lorenzo Lotto, l'italiano scrive «Fresco del Loto – Raffaellesco ben conservato – Colore vago – chiaro – stile di pieghe castigate alla Raffaele – sia stato a Roma? Colore vago chiaro a tratti sopra pare Raffaello della Disputa [la *Disputa del Sacramento* nelle Stanze Vaticane]»<sup>56</sup>; si trova in questo modo a riflettere su uno snodo fondamentale della biografia di Lotto, ovvero la sua permanenza romana, che all'epoca era quanto mai fumosa.

Ma non è solo con Lotto, con Perugino, Piero e i Crivelli che i due si confrontano: passando di chiesa in chiesa devono fare i conti con Allegretto Nuzi, Eusebio da San Giorgio, i Sanseverino (o Salimbeni che dir si vogliono), Stefano Folchetti, Vincenzo Pagani, Francescuccio Ghissi oltre, naturalmente, a una serie di opere di autori anonimi. Le loro conoscenze aumentano di giorno in giorno e nel taccuino di Cavalcaselle, grazie alla nota stratificazione dei commenti, è possibile coglierne lo sviluppo quasi in diretta. È proprio a una situazione come questa, ossia a un ripensamento maturato nel tempo, che si deve l'unica vera differenza nell'attribuzione di un'opera fra i due. Si verifica a Fabriano, nella sagrestia della chiesa di Santa Lucia Novella (alias San Domenico), di fronte ad alcuni affreschi con scene dell'Apocalisse. Su queste opere, Eastlake si mostra laconico; ricorda gli episodi rappresentati e

---

<sup>53</sup> Cfr. *supra*, nota 13.

<sup>54</sup> MAZZAFERRO 2021.

<sup>55</sup> LEVI 1988, p. 309.

<sup>56</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 24.

aggiunge: «Florentine School – poor»<sup>57</sup>. Cavalcaselle, invece, provvede a descrivere i soggetti, schizizza le forme degli affreschi e inizialmente dice che essi «ricordano la scuola di Firenze (detto Giotto)». Tuttavia scrive, come promemoria, di osservare bene la *Madonna col Bambino* di Allegretto Nuzi all'epoca in casa Fornari (sempre a Fabriano) e oggi alla Galleria Nazionale delle Marche; poi, evidentemente in momenti successivi, cancella, barrandoli a penna, i riferimenti alla pittura toscana e aggiunge: «I caratteri della pittura di Allegretto Nuzi si avvicinano a queste pit[t]ure» e ancora: «Penso sia Alegreto Nuzi come le pitture a tempera a S. Agostino» e infine, al massimo nel 1861: «Ora ho veduto Al[legret]to di Nucci in casa Fornari Fabriano – Ale[legret]to di Nucci in Duomo Macerata – a Gubbio, Cagli – a Fabriano, Cancelli – credo questi affreschi essere suoi». Liste di questo tipo, che costituiscono veri e propri abbozzi di cataloghi, si rinvengono, per fare un altro esempio, anche legate al nome di Antonio da Fabriano. Per citare Longhi, è chiaro che Cavalcaselle ed Eastlake sanno bene che «l'opera non sta mai sola; è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte»<sup>58</sup>.

### *La prassi della visione*

Le considerazioni appena svolte ci portano immediatamente a rivalutare la vera valenza del viaggio del 1858, che è innanzi tutto di studio. Esistono sicuramente motivazioni di mercato, ma Eastlake e Cavalcaselle sono, prima di tutto, due conoscitori e storici dell'arte e nessuno dei due può prescindere dallo studio diretto delle opere. Al di là delle differenze di età, estrazione sociale, ricchezza personale, sono entrambi membri della 'Repubblica dei Connoisseurs' e come tali si frequentano, si scambiano informazioni e si rispettano<sup>59</sup>.

In questo contesto, se ci si abitua all'idea che l'uno scrive e l'altro disegna, si noterà immediatamente che le analogie nella prassi ricognitiva sono evidenti. Gli elementi fondamentali nell'esame di un dipinto sono la sua iconografia, lo stato conservativo, l'analisi approfondita di particolari che possono rivelarsi decisivi ai fini di un'attribuzione, supporti e misure del quadro, eventuali 'difetti' nelle figure, relazioni con altre opere dello stesso o di altro artista. Provo a spiegarmi con un esempio, quello della *Madonna di Senigaglia* di Piero della Francesca all'epoca presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie, nel comune dell'anconetano, e oggi presso la Galleria Nazionale delle Marche, a Urbino<sup>60</sup>. Entrambi l'attribuiscono a Fra Carnevale. Sulla tavola Eastlake scrive, nel taccuino 19, ai fogli da 15r a 16r<sup>61</sup>:

Sinigaglia – S. Maria delle Grazie (fuori di Porta) at altar in church, on rt – Fra Carnevale – 1 – 8 ½ w. 2 – h. wood M. standing, half figure, holding C. on left arm – Left hand well disposed on foot of C. [n.d.r. piccola illustrazione] her rt hand holds & conceals the other foot – C. holding flower (like white rose) in left hand, blessing with rt – Rt a youthful angel, his hands crossed on breast – Left a young female with hands crossed in like manner – Face three quarters looking to M. – All half figures – (C. excepted) – Behind, grey architecture Left, a door, through which a

<sup>57</sup> Per questa, e per tutte le altre citazioni bibliografiche fino al termine del paragrafo, cfr. Appendice documentaria al n. 4.

<sup>58</sup> LONGHI 1950, p. 17. Su Allegretto Nuzi, si veda *ORO E COLORE NEL CUORE DELL'APENNINO* 2021.

<sup>59</sup> Vale la pena ricordare in proposito un episodio che dimostra come Cavalcaselle fosse già inserito nel circuito dei *connoisseurs* europei da diversi anni. Nel necrologio di Johann David Passavant che Otto Mündler pubblicò nel 1862 sull'«Annuaire des Artistes et des Amateurs» il tedesco riferì che l'italiano e Passavant si erano incontrati a Parigi nell'ottobre del 1852. Entrambi tornavano dalla Spagna e rimasero otto ore a scambiarsi impressioni e informazioni sui quadri che vi avevano visto (cfr. MÜNDLER 1862). Passavant ebbe poi modo di ringraziare esplicitamente Cavalcaselle per l'aiuto nel volume che pubblicò l'anno dopo sull'arte cristiana in Spagna (PASSAVANT 1853).

<sup>60</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 31.

<sup>61</sup> AVERY-QUASH 2011, I, pp. 449-450.

window is seen in perspective, half open – sun light striking on wall – M. has a dull low lake tunic [n.d.r. piccola illustrazione] laced in front – a black outer robe over rt shoulder & on left arm, a warm grey underneath – The male figure behind in cool grey light dress, gold chain & a little gold on dress – The female in a dull but light warm lake – The C. in a white drapery (not dress) over left shoulder & legs – Above on left on a shelf next frame, a basket apparently containing linen.

All the flesh is in a low brownish flat half tint – the C. scarcely lighter than the M. The young female also a very little lighter – Her hand also – The male head & hand – head & hands of M. & feet of C. literally the same tint – Hands well drawn – all very careful. Eyes of the two accessory figures near together – nose long but at end broad, flat & ~~Calmue~~ [[African]] like – mouth same African character (like Pietro della Francesca) Eyes small – white of eyes in C. telling – Shadows not dark but well indicated – The lightness of the shadows adds to the monotony of the flesh. The C. has coral & ornaments round neck – the female, white beads. The C's coral, the dull purple lake of M's tunic, & the yellow lakish drapery of the female are the only warm colours, except a little gold. All the rest consists of varieties of grey – With the exception of the flesh the whole reminds one of some harmonious Dutch picture on a cool scale – White veil on M's head very delicate, lights now warm. Hair delicately executed – more minute than Pietro della Francesca & not in flakes – That of the C. only approaches a little to larger masses.

At first sight the character & expression of the M. would be pronounced P. della Francesca – but the latter is firmer in drawing & less monotonous in colour.

The drapery of the C. has high lights which however appear to have been cleaned or scraped out – all the drapery is well cast & without manner – in larger flat portions a certain squareness [n.d.r. piccola illustrazione] The picture has a modern gold & bright blue frame which shows the grey colourless tone of the picture more.

Cavalcaselle, da par suo, disegna il dipinto, arricchendolo di note in cui indica personaggi, oggetti e colori, e schizza poi particolari delle teste della figura maschile a sinistra («ricetti fini», «occhi piccoli») e della Madonna (fronte larga, naso «grosso», mento «piccolo e punta grande», collo «largo»). Aggiunge poi altre note a commento (Fig. 1).

Fra Carnevale Sinigaglia (nel convento in Chiesa dei Santi Maria della Grazia) miglia 1 ½ da Sinigaglia fuori di porta Cappuccina legno – tempera mista – f. 1 inch. 8 ½

Colore smaltato duro ombra in rilievo – forma di pieghe angolare – Le ombre fanno bucco(?) e sono rilevati Lumi sulla veste del B[ambin]o – fatti grattando colla punta per cui sembrano nuovi – e così nelle dita dei piedi del Putto – tiene rosa bianca in mano – coral[lo] al col[lo] – Il verde scuro della Mad.[onna] stacca in rilievo sopra tutto – Colore – piatto e biggio – senza stacco di chiaro-scuro – schiacciato (affricano) – Pietro della Francesca – in piccolo e meschino – Abito della Madonna infilzato – Gli stessi caratteri nel detto P.[ietro] della Francesca a Perugia Acc.[ademia]<sup>62</sup> disegno flosso – molto restaurato Testa piccola – forma meschinetta – putti [g]li angeli – forme meschinette – tutto più in piccolo

Putto ip[er]opotamo – tipo brutto [n.d.r. parola non capita]

Mani meschine e non belle – rampini – forme brutte – Pieghe caricatura di [Pietro della] Francesca – simili a quello di Milano<sup>63</sup> Effetto di luce come Rog[i]e[r] fiammingo<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Piero della Francesca, *Polittico di S. Antonio*, Galleria Nazionale dell'Umbria n. inv. 11-14.

<sup>63</sup> Piero della Francesca, *Pala di Montefeltro*, Milano, Pinacoteca di Brera n. inv. 180. Per una valutazione del passo, che mostra chiaramente i dubbi del conoscitore fra Piero della Francesca e Fra Carnevale, si veda LEVI 1998, p. 99, nota 37.

<sup>64</sup> Cavalcaselle: tacc. XII, f. 27v numerazione moderna; f. 43r num. Cavalcaselle.

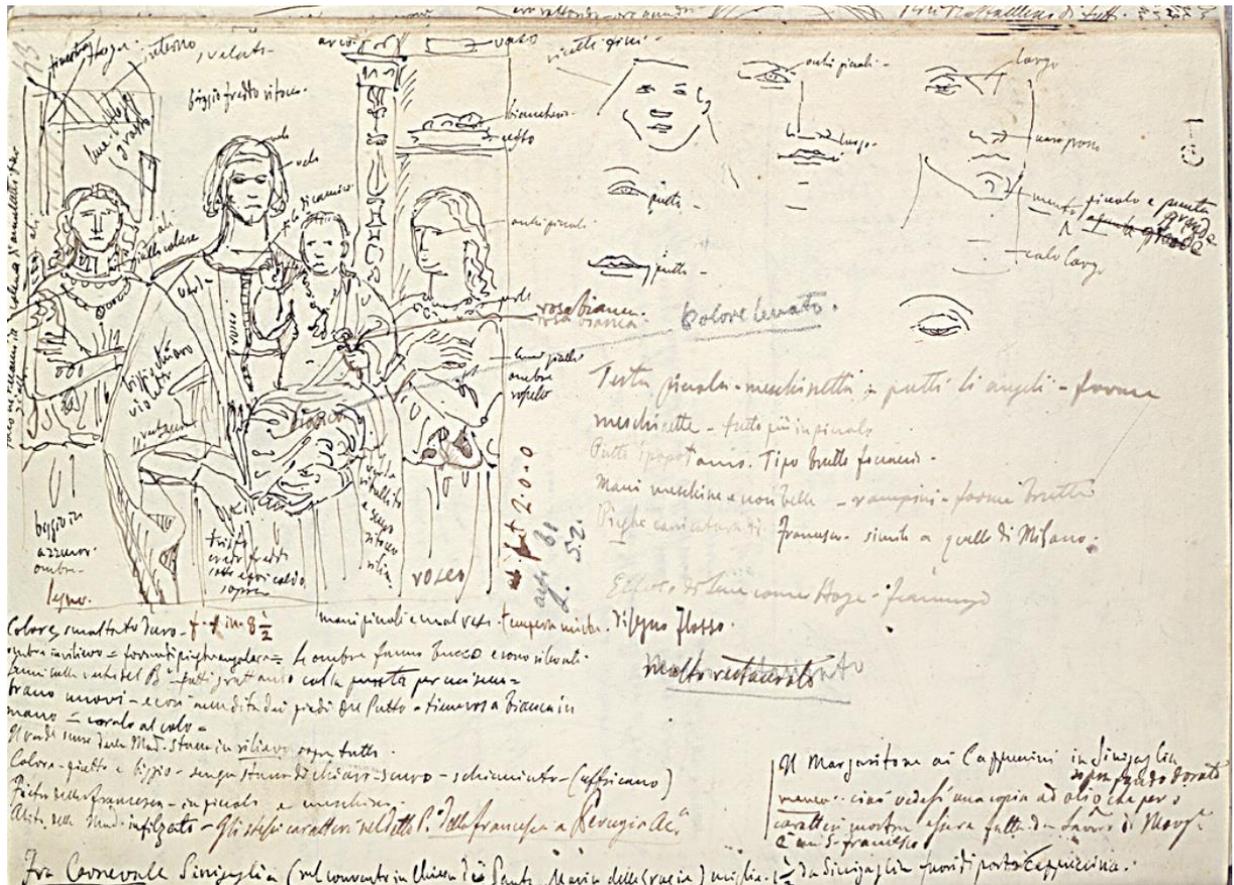


Fig. 1: Giovan Battista Cavalcaselle, disegno dal Ms. It., IV, 2037(=12278), tacc. XII, f. 27v. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Su concessione del Ministero della Cultura. Divieto di riproduzione.

### I 'markers'

Facendo riferimento ai testi sopra indicati, che bene illustrano la prassi di Eastlake e Cavalcaselle, possiamo a questo punto provare a cercare i 'markers', ossia, come già esplicitato, le tracce più evidenti del dialogo avvenuto fra i due conoscitori di fronte all'opera.

Il primo è di ordine lessicale. Eastlake parla di nasi lunghi, ma larghi alla fine, e usa il termine 'Calmuc' (si tratta di forme di nasi a suo dire tipiche di Piero della Francesca), che fa riferimento alla popolazione della Mongolia abitante l'omonima regione. Il direttore aveva usato lo stesso termine giorni prima per descrivere i lineamenti della Madonna nella *Pala di S. Antonio* a Perugia. Qui, però, succede una cosa strana: tira una riga su 'calmuc' e scrive 'african', quasi che avesse trovato un aggettivo che aderiva meglio alla sostanza formale che stava osservando; lo stesso 'africano' che leggiamo in Cavalcaselle come parte dell'espressione 'schacciato africano' che sicuramente si riferisce al naso di uno dei personaggi della tavola. Non può essere una coincidenza. Si può addirittura supporre, nel caso specifico, che sia stato l'italiano a suggerire 'africano' all'inglese e che quest'ultimo ne abbia colto la migliore aderenza con il dipinto di Piero. Altri 'markers' possono essere facilmente estrapolati dai due testi: entrambi ravvedono accenti fiamminghi nel quadro; entrambi pongono particolare attenzione ai lumi sulla veste del Gesù Bambino. Probabilmente Eastlake, scrivendo che sono stati lavati o grattati via, pensa a interventi avvenuti nel tempo dopo l'esecuzione dell'opera (e a eventuali restauri da apportare in merito), mentre Cavalcaselle propende per una realizzazione «grattata colla punta per cui sembrano nuovi» e li ritiene quindi originali; fatto sta che vi dedicano parte

del loro tempo come probabile riflesso di una discussione comune. Ma, ovviamente, il ‘marker’ più evidente è l’attribuzione: per ambedue si tratta di un’opera di Fra Carnevale. Entrambi, in realtà, percepiscono un forte portato pierfrancescano, e quindi gli elementi per assegnarlo all’aretino ci sarebbero, ma poi, in qualche modo si ritraggono, mettendo in evidenza come Piero fosse più solido nel disegno e meno monotono nel colore (Eastlake) e come, in sostanza, l’esecuzione di Fra Carnevale fosse un po’ più «meschinetta» (Cavalcaselle). A pesare, nella scelta del nome, è senza dubbio la riconosciuta somiglianza stilistica dell’opera con la *Pala Montefeltro*, da inizio secolo a Brera e attribuita all’epoca appunto a Fra Carnevale. In fondo, parafrasando Longhi, non solo l’opera d’arte, ma anche il conoscitore non sta mai da solo: è sempre un rapporto. Per cominciare, almeno un rapporto con l’erudizione precedente<sup>65</sup>.

In generale, quando si individua un ‘marker’, non è facile stabilire se sia Cavalcaselle a influenzare Eastlake o viceversa. Nel caso del naso ‘africano’ ho avanzato un’ipotesi. Un’altra, ma con percorso inverso, si potrebbe fare in merito alle opere di Palmezzano. Vedendo la *Pala di Matelica* di quest’ultimo<sup>66</sup>, Eastlake scrive: «This picture, an altarpiece in the Carmine at Forlì, & the Reggiani Pietà – are all inscribed “Marchus de Melotius” &c (not Melotiis) & are all unquestionably by Marco Palmezzano not, as many Italian writers affirm, by Melozzo da Forlì». Si tratta del risultato di un lungo lavoro di indagine, che il direttore della National Gallery aveva iniziato nel 1856, vedendo a Roma, presso Gismondi, una lunetta con *Pietà sul Cristo Morto e santi* ascrivita a Melozzo sulla base della dicitura «Marchus de Melotius pictor foroliviensis fatiebat». Eastlake maturò l’opinione che la scritta fosse moderna, e così era; probabilmente vi era stata apposta da Girolamo Reggiani, autore di un saggio su Melozzo nel 1834, nella convinzione che l’opera fosse appunto di quest’ultimo<sup>67</sup>. Certo è che, ritenendola di Palmezzano, l’inglese cominciò un lunghissimo periodo di studio su tutte le firme simili, concludendo non solo che quella della lunetta in questione era falsa, ma anche che Reggiani aveva frainteso il senso dell’iscrizione che aveva copiato: tutte le altre erano infatti di «Marco, allievo di Melozzo, pittore forlivese», ossia di Palmezzano, e non di «Marco Melozzo, pittore forlivese». Su queste basi comprò l’opera a fine 1858 per la National Gallery<sup>68</sup>. Anche Cavalcaselle recepisce l’indicazione che siamo di fronte a un lavoro di Palmezzano, ma lo fa in maniera non esplicita, non rendendo immediata l’identificazione del ‘marker’. Scrive infatti: «errore dei comm[entatori] del Vasari Vol IV». Nel tomo IV dell’edizione Le Monnier del 1848 delle *Vite* vasariane, in corrispondenza del medaglione biografico di Benozzo Gozzoli, si accetta nel commento la paternità della lunetta ‘Reggiani’ a Melozzo proprio in virtù dell’iscrizione apocrif<sup>69</sup>. È dunque lecito concludere che in entrambi i casi si arrivi ai medesimi risultati. E sarebbe altrettanto lecito presumere che sia stato Eastlake ad avvisare Cavalcaselle della circostanza, anche tenendo conto di un’altra nota, apposta questa volta in corrispondenza di una *Crocifissione* di autore ignoto vista a Macerata, nella chiesa di San Giovanni, dove l’italiano scrive «Colore magro a caffè late chiaro come ~~Melozzo~~ Palmezzano

---

<sup>65</sup> Nel 1822 Luigi Pungileoni attribuiva la pala a Fra Carnevale sulla base del contenuto di un documento del 1472, a lui riferito da un conoscente e mai visto prima né reperito in seguito. Cfr. PUNGILEONI 1822 p. 53. L’attribuzione fu accettata nei cataloghi della pinacoteca milanese, e fu riportata, ad esempio, in GUIDA 1838, p. 34. Nel secondo volume della loro *New History*, Crowe e Cavalcaselle si mantennero prudenti; scrissero che il quadro rientrava negli schemi di Piero della Francesca, ma che il livello qualitativo non era alla sua altezza; confermarono l’identità di mano con l’autore della *Pala Montefeltro*, ma aggiunsero che il nome di Fra Carnevale doveva essere inteso semplicemente come convenzionale, a indicare un artista che era chiaramente debitore nei confronti di Piero, ma non di pari capacità. Cfr. CROWE–CAVALCASELLE 1864-1866, II, pp. 554-555.

<sup>66</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 5.

<sup>67</sup> REGGIANI 1834.

<sup>68</sup> MANCINI–PENNY 2016, pp. 390-397. Sulle ricerche di Eastlake in merito a Melozzo e a Palmezzano si veda anche AVERY–QUASH–MAZZAFERRO 2021, p. 267.

<sup>69</sup> VASARI 1848.

da Forlì»<sup>70</sup>. La cancellatura indica probabilmente che Cavalcaselle era venuto a conoscenza dell'equivoco Melozzo-Palmezzano da poco e doveva ancora farci l'abitudine.

Abbiamo visto due esempi in cui i 'markers' sembrano segnalare un affinamento della *connoisseurship* di Eastlake e Cavalcaselle grazie al lavoro in comune; nel primo caso ('africano' invece di 'calmucco') una migliore aderenza al testo visivo, nel secondo un'attribuzione corretta al posto di una sbagliata. La maggior parte dei 'markers', peraltro, riguarda rinvii comuni ad altri artisti, usati come termine di paragone. In alcune situazioni tali rimandi possono sembrare in qualche modo scontati (ad esempio quando entra in gioco la triade Giovanni Santi-Perugino-Raffaello), in altri sono assai meno prevedibili come nel caso (considerato all'inizio del presente saggio) della tavola centrale della predella della crivelliana *Madonna della Rondine*, per la quale tutti e due gli studiosi sentono il bisogno di mettere in evidenza la posa michelangiolesca del S. Giuseppe e, prendendo in considerazione la tavola di destra della medesima predella, gli accenti pollaioleschi del gruppo dei tre soldati nel *Martirio di S. Sebastiano*.

Nell'appendice documentaria, ho provveduto a mettere in evidenza i 'markers' rintracciabili nel confronto fra i taccuini. Ho probabilmente scelto un metodo più restrittivo di quanto auspicato da Donata Levi nella sua recensione ai taccuini morelliani<sup>71</sup>, eliminando tangenze 'lasche' e, naturalmente, non prendendo in considerazione sovrapposizioni nella descrizione delle opere. Non ho nemmeno tenuto conto dell'indicazione delle misure dei quadri, che pure, in senso lato, potrebbero essere considerate 'markers'<sup>72</sup>. Tutte identiche, tutte espresse in *feet* e *inches*, illustrano una prassi propedeutica all'osservazione dei dipinti, ossia la misurazione delle loro dimensioni<sup>73</sup>. L'abitudine è talmente consolidata che si colgono anche le situazioni in cui qualcosa va storto. Nel caso del dipinto di Palmezzano a Matelica, Eastlake scrive, in maniera insolitamente generica, che l'altezza dell'opera è «probably 15 F[feet] to top of Lunette»; Cavalcaselle gli fa da controcanto: «da 15 a 16 dalla lunetta ai piedi – misurata con la vista» e ci fa capire che non è stato possibile effettuare una misurazione più precisa<sup>74</sup>. Pur tenendo conto di queste esclusioni, sono stati individuati 'markers' nell'esame di quarantasei opere. A ben vedere, si tratta di un numero altissimo, che testimonia il continuo scambio di opinioni fra i due conoscitori.

### *In conclusione*

Si potrebbe provare ad andare oltre; si potrebbe dire (e ne sono convinto) che anche le divergenze, oltre a essere testimonianza del permanere di un'indipendenza di giudizio che è ovvia, sono 'markers' e individuano situazioni in cui Eastlake e Cavalcaselle dialogano fra loro, ma dimostrano di avere visioni diverse. Si tratta di situazioni rare, ma che vanno comunque registrate.

Vedendo il *Compianto sul Cristo deposto* di Vincenzo Pagani, all'epoca nella sagrestia della chiesa di San Francesco a Sarnano, oggi presso la pinacoteca del medesimo comune, Eastlake è particolarmente attento agli accenti veneziani del quadro: «Like a dry Venetian – (one head

<sup>70</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 11.

<sup>71</sup> LEVI 2002.

<sup>72</sup> Al ritorno in Italia e specialmente (ma non solo) negli anni 1857 e 1858, Cavalcaselle continua a indicare le misure dei quadri in termini di piedi e pollici, probabilmente per abitudine acquisita, ma anche perché lavora per un'edizione inglese delle *Vite* vasariane, e riportare nei suoi appunti le dimensioni in metri e centimetri potrebbe essere motivo di errori e confusione.

<sup>73</sup> Infatti nelle carte cavalcaselliane le misure spesso compaiono al di sotto del riquadro dello schizzo che indica il formato del dipinto oggetto di analisi.

<sup>74</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 5.

Giorgionesque) – other parts like Marco Palmezzano»<sup>75</sup>, mentre Cavalcaselle, pur riconoscendo i caratteri veneziani nella donna che sta a braccia conserte, preferisce ricondurre il tutto al mondo senese: «composizione alla senese e affollato – peruginesco – trovo Perugino e il miglior Sodoma composizione [...] donna a braccia uniti Veneziana»<sup>76</sup>.

Non mancano poi situazioni in cui, a fronte della presenza di ‘markers’, a un certo punto le strade divergono, ancora una volta a dimostrazione del fatto che i due mantennero sempre una loro indipendenza di giudizio. Tornando ancora una volta alla *Pala di Matelica* di Palmezzano mi sembra indicativo come Cavalcaselle operi confronti con Giovanni da Udine e i Cotignola, scriva che la Madonna e il Bambino sono «un poco alla Cima e Bellini», insista sulle influenze «dei pittori del Trevisano e degli imitatori di Cima»<sup>77</sup>, mentre Eastlake preferisca tacere, evidentemente non convinto da tali suggestioni. Esempi di questo tipo sono proponibili a decine.

La comparazione dei quaderni dei due conoscitori è, in conclusione, una fonte ricchissima di spunti per il lettore e fornisce tracce tutt’altro che banali sul loro modo di lavorare e di relazionarsi. Quello del viaggio marchigiano del settembre 1858 non è certo l’unico caso in cui disponiamo degli appunti di due studiosi che viaggiano insieme; si pensi, ad esempio, ad altre spedizioni di Eastlake, questa volta con Otto Mündler, o al già molte volte citato itinerario umbro-marchigiano di Cavalcaselle e Morelli nel 1861. Forse, in anni passati, si è ecceduto in due direzioni: da un lato si sono studiati i quaderni di uno o di un altro artefice senza tener conto che non era solo; oppure, quando si sono citati entrambi i resoconti, lo si è fatto in relazione a singole opere, cogliendo quindi solo un piccolo tassello di un rapporto dialettico che invece si dipanò per un lasso prolungato di tempo. Tornare a confrontare fra loro i taccuini, in queste situazioni, potrebbe a mio giudizio riservare sorprese non indifferenti. Mi permetto di fornire una suggestione in merito: nel taccuino A di Morelli risalente al 1861, a Pesaro, subito dopo la descrizione dell’*Incoronazione della Vergine* si parla del polittico di Jacobello del Fiore con la Beata Michelina e santi e si legge testualmente: «Dirimpetto al quadro di Gian Bellino vi sono 6 figure di santi su fondo d’orato»<sup>78</sup>. Quel ‘d’orato’ è un errore tipico dello sgrammaticato Cavalcaselle<sup>79</sup>: siamo veramente sicuri che il legnaghese non abbia messo mano in alcun modo agli appunti di Morelli? Ma questa è un’altra storia.

---

<sup>75</sup> Eastlake: tacc. 19, f. 5r-v.

<sup>76</sup> Cavalcaselle: tacc. XII, f. 39r numerazione moderna; f. 34bisv num. Cavalcaselle.

<sup>77</sup> Cfr. Appendice documentaria al n. 5.

<sup>78</sup> ANDERSON 2000, p. 61.

<sup>79</sup> Si veda a puro titolo di esempio (i casi sarebbero decine): «Pittura a tempera fondo d’orato. Si vede lo studio delle opere di Crivelli Veneto», a proposito di un quadro di Lorenzo da Sanseverino venduto all’asta da Christie’s il 12 giugno 1854 (Ms. It., IV, 2037(=12278), tacc. XIV, f. 141r).

---

## APPENDICE DOCUMENTARIA

Avvertenza: l'Appendice prende in considerazione solo le opere che, a mio giudizio, presentano 'markers'; fornisce estratti dei relativi testi ed evidenzia le tangenze fra essi. L'ordine con cui sono prese in considerazione le opere è quello con cui compaiono nei quaderni di Eastlake. Per questi si è ricorsi all'edizione proposta in S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, I-II, «The Walpole Society», LXXIII, 2011; nel caso di Cavalcaselle si è attinto dal Fondo omonimo della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Proprio per Cavalcaselle si fornisce una doppia indicazione in relazione alla collocazione delle note trascritte nel taccuino; prima è fornita la numerazione Marciana (NM), poi quella apposta dallo stesso conoscitore (NC). Per approfondimenti si veda nota 13.

La numerazione delle opere, eseguita per comodità del lettore, è ovviamente arbitraria e non ha riscontri nei taccuini dei due conoscitori.

1. SARGIANO (CONVENTO) – MARGARITONE D'AREZZO, S. FRANCESCO

Attuale collocazione: Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo

EASTLAKE (NATIONAL GALLERY 22/18 F. 14R)<sup>80</sup>: «Sargiano – S. Francesco – Margaritone. “Margarit. De Aritio Pingebat” last word new – The nails in the rt hand are as in the engraving in the Etruria Pittrice<sup>81</sup> [n.d.r. piccola immagine] long thin nose as in specimen in London»<sup>82</sup>.

CAVALCASELLE (BIBL. NAZ. MARCIANA MS. IT., IV, 2037(=12278), TACC. XII, NM F. 58V NC F19R)<sup>83</sup>: disegno. Nel disegno riportata l'iscrizione con nota 'nuovo' accanto a 'PINGEBAT'; disegno della mano con nota 'unghie'; disegno del piede con nota (con altro inchiostro): 'vedi Berlinghieri Pescia forme'<sup>84</sup>.

MARKERS: entrambi notano che nella dicitura sulla tavola la parola PINGEBAT è ridipinta in età moderna; tutti i due osservano con attenzione la forma delle unghie del S. Francesco, ritenendola evidentemente particolare.

2. PERUGIA, PINACOTECA – PIERO DELLA FRANCESCA, POLITTICO DI S. ANTONIO

Attuale collocazione: Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria n. inv. 11-14

EASTLAKE (TACC. 18, FF. 15V-16R): descrizione: «[...] either Pietro della Francesca or Fra Carnevale [...] The action of some hands as in St Francis (on rt) contorted & affected – a defect not remarked in the Arezzo Pietro della Francescas<sup>85</sup> [...] – The M. has the Calmuc features of P. della Francesca [[observable]] & the same continuation of the eyebrow & nose».

---

<sup>80</sup> D'ora in poi abbreviato in NG.

<sup>81</sup> L'opera è incisa in LASTRI 1791-1795, I, tav. VII. Nel testo illustrativo: «il segno delle mani è tagliente; anzi la destra gira le dita in modo fuori del naturale, che quasi pare che esse abbiano le unghie nei polpastrelli».

<sup>82</sup> Margaritone, *Madonna col Bambino in trono con scene della Natività e vite dei santi*, National Gallery NG564; comprata da Eastlake dalla collezione Lombardi-Baldi a Firenze nel 1857.

<sup>83</sup> D'ora in poi si indicheranno solo numero di taccuino e carte relative.

<sup>84</sup> Bonaventura Berlinghieri, *S. Francesco e storie della sua vita*, Pescia, chiesa di San Francesco.

<sup>85</sup> Piero della Francesca, *Storie della Vera Croce*, Arezzo, basilica di San Francesco.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 57R; NC F. 20V): semplice citazione: «Fra Carnevale o Pietro della Francesca».

MARKERS: nessuno dei due si sbilancia sulla paternità dell'opera (che Mündler aveva visto nel giugno dello stesso anno, assegnandola senza esitazioni a Fra Carnevale<sup>86</sup>) e preferiscono lasciarla in sospeso fra Piero della Francesca e Fra Carnevale.

3. NOCERA UMBRA, DUOMO – NICOLÒ ALUNNO, POLITTICO DI NOCERA  
Attuale collocazione: Nocera Umbra, Pinacoteca

EASTLAKE (TACC. 18, FF. 18V-19R): descrizione analitica.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 54V; NC F. 22R): disegno analitico a matita ripassato a penna. Note in corrispondenza del disegno. Nota successiva: «30.000 Lire».

MARKERS: Eastlake: «The best figure is S. Felicissimus (centre part restored)»; Cavalcaselle in corrispondenza del S. Felicissimus: «bellissimo – tono sugoso a trattini come Crivelli».

4. FABRIANO, REFETTORIO DELLA EX CHIESA DI SANTA LUCIA (GIÀ SAN DOMENICO) – ANTONIO DA FABRIANO, CRISTO CROCFISSO TRA S. DOMENICO, S. PIETRO MARTIRE E MONACI DOMENICANI, S. LUCIA, S. CATERINA DA SIENA  
Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 18, FF. 19V-20R): «[...] Florentine School – poor – The Refectory by far the best work resembling Fra Angelico, Gentile da Fabriano & in some things Niccolo Alunno (in the C.) – rocks like Fra Angel.»

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM FF. 52R-51V; NC FF. 24V-25R): non disegnati. «Cristo ricorda l'Angelico – e così ancora più di tutti il frate alla sua dritta, con gli scogli, il [n.d.r. parola non comprensibile] e la fatura». Pagina intera dedicata allo studio dei caratteri di Antonio da Fabriano: «Pittore religioso opera buona – Antonio da Fabriano – Cristo interessante genere di Mezastris [...] le ombre a trattini scuri neri e contorni ruvidi – modo alla Mezastris [...] Cristo [...] testa non manca di sentimento religioso – Mezastris Alunno Angelico [...] Antonio è più nello stile religioso (ed antico della fine 1300 o principiare del 1400) che Gentile – Gentile ha del senese Taddeo di Bartolo e dei pittori di Gubbio – Francesco di Gentile è ben diverso autore e brutto. Sono tre pittori – Antonio contemporaneo di Gentile». Nota successiva: «Chi è Onofrio da Fabriano – ricordarsi di Caffi a Bologna»<sup>87</sup>.

MARKERS: somiglianza degli affreschi con l'Angelico (in particolare le rocce) – somiglianza con Alunno e Angelico. Paragoni con Gentile.

---

<sup>86</sup> THE TRAVEL DIARIES 1985, p. 246.

<sup>87</sup> Nel Ms. It., IV, 2030(=12271), fasc. VIII, f. 3r, all'interno di un memorandum di cose da vedere a Bologna si trovano citate «due storie di S. Benedetto dipinte da Onofrio da Fabriano» ecc. Cavalcaselle evidentemente ragiona sulla possibilità che autore di qualcuna delle opere fabrianesi possa essere quest'Onofrio, il cui nome gli fu segnalato dall'amico erudito Michele Caffi (1814-1894). Da notare che il memorandum è anonimo e questa (come altra citazione poco più avanti) prova definitivamente che autore ne fu il Caffi.

5. MATELICA, CHIESA DI SAN FRANCESCO – MARCO PALMEZZANO, PALA DI MATELICA (erroneamente attribuita a p. 128 della guida del Murray a Melozzo da Forlì).

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 18, F. 20V): descrizione: «[...] On the base of the throne the peculiar ornaments [n.d.r. piccola illustrazione] projecting as in the Palmezzano in the Orfanotrofio at Faenza<sup>88</sup> [...] Ornaments like the picture in Rome & very elaborate<sup>89</sup> – This picture, an altarpiece in the Carmine at Forlì, & the Reggiani Pietà<sup>90</sup> – are all inscribed “Marchus de Melotius” &c (not Melotiis) & all are all unquestionably by Marco Palmezzano not, as many Italian writers affirm, by Melozzo da Forlì».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 52V; NC F. 29R): disegno analitico. Note nel disegno: «Rotolucci(?) in fondo d'oro come G.[iovanni] da Udine e i Cotignola». A lato: «Mad. e B. un poco alla Cima e Bellini – più il primo per tipo ma non colore. Sente dei pittori del Trevisano e degli imitatori di Cima [da Conegliano] – e dei Friulani [...] – S. Caterina difettosa [...] caricatura delle debolezze di [Lorenzo di] Credi [...] – Credo in questo tempo circa la pittura a S. Girolamo a Forlì<sup>91</sup> – Faenza bello vedi assomiglianza con questo. Le più belle cose sono dal 1497 al 1501». In calce «Errore dei comm[entatori] del Vasari Vol. IV p. [n.d.r. lasciato in bianco]». Nota posteriore: «(vedi a Monaco n. 545)»<sup>92</sup>.

MARKERS: l'errore dei commentatori del Vasari (vol IV, 1848, p. 200) è quello di aver assegnato l'opera a Melozzo sulla base dell'iscrizione “Marcus de Melotiis foroliviensis faciebat”. Eastlake e Cavalcaselle hanno dunque discusso della questione, arrivando a un punto comune. Il paragone con la *Pala delle Micheline* nell'Orfanotrofio di Faenza fatto da Eastlake trova riscontro nell'affermazione di Cavalcaselle «Faenza bello vedi assomiglianza con questo». Infine, un aspetto curioso, che dimostra ancora una volta che i due sono insieme. Per Eastlake l'altezza dell'opera è «probably 15 F[et] to top of Lunette»; Cavalcaselle scrive: «da 15 a 16 dalla lunetta ai piedi – misurata con la vista».

6. MATELICA, CHIESA DI SAN FRANCESCO – CARLO CRIVELLI, MADONNA DELLA RONDINE  
Attuale collocazione: Londra, National Gallery NG 724.1

EASTLAKE (TACC. 19, F. 1R-V): descrizione analitica: «[...] Predella – Centre – Nativity – Exquisite (like Alb. Durer [sic] in some respects) landscape with his straight stemmed leaves – the sleeping Joseph like M. Angelo – Left – St Jerome doing penance [...] – Rt –

<sup>88</sup> Marco Palmezzano, *Pala delle Micheline*, Faenza, Pinacoteca Comunale n. inv. 112-113.

<sup>89</sup> Probabilmente Marco Palmezzano, *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Lorenzo, Giovanni Battista, Pietro, Domenico e Antonio Abate*, Musei Vaticani n. inv. MV.40619.0.0. Altrimenti, dello stesso autore, ma entrata nel museo nel giugno 1858, e quindi difficilmente vista a questa data, *Vergine col Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Girolamo*, Musei Vaticani, MV.40273.0.0.

<sup>90</sup> Al Carmine (ma oggi ai Musei di San Domenico di Forlì n. inv. 40), Marco Palmezzano, *Annunciazione* (cfr. tacc. 20, f. 8r); la 'Reggiani Pietà' è la lunetta comprata da Eastlake per la National Gallery a fine 1858 (NG 596), un tempo collocata sulla pala della *Comunione degli Apostoli* nella cattedrale di Forlì. Cfr. MANCINI-PENNY 2016, pp. 390-397.

<sup>91</sup> Forlì, chiesa di San Biagio in San Girolamo, Cappella Feo, distrutta sotto i bombardamenti del 1944, con attribuzione degli affreschi irrisolta fra Melozzo e/o Palmezzano.

<sup>92</sup> Si veda DE DILLIS 1845, p. 139, al n. 545, dove è citata la dicitura “Marcus Palmezanus P. Forolivianus”.

the martyrdom of St. Sebastian – admirable – Executioners with bow & arrow & cross-bows as fine as Pollaiuolo, all undraped».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 48R; NC F. 28V): disegno con descrizione analitica. Note nel disegno: in corrispondenza del manto della Madonna: «sente del Pintoricchio»; del S. Girolamo: «pieghe alla fiamminga»; «oggetti alla fiamminga: [n.d.r. parola non comprensibile] candeliere – vaso – libro». Predella, scomparto centrale: Natività: «S. Giuseppe – Classico – pieghe alla Alberto Durer e Mantegna – fiero e grandioso. Michelangelo – Mad. alla Memmelin<sup>93</sup> – pieghe alla Alberto». Predella, scomparto di destra: Martirio di S. Sebastiano: «Forme classiche più di Polajuolo i tre soldati – non tanto il santo». Altre note: «Alunno studiò Crivelli», «vedi Labusher [sic] – Beaucousin – Mantegna?». Nota successiva: «60.000 Lire».

MARKERS: entrambi evidenziano le dita lunghe e magre della Madonna. Eastlake rimanda a Dürer relativamente alle pieghe nello scomparto centrale della predella e a Michelangelo per il S. Giuseppe nello stesso scomparto. Identiche le considerazioni di Cavalcaselle, così come identico è il rimando a Pollaiuolo nell'analisi delle figure dei carnefici (scomparto a destra della predella).

7. MATELICA, CHIESA DI SAN FRANCESCO – EUSEBIO DA SAN GIORGIO, MADONNA COL BAMBINO E I SANTI GIOVANNI EVANGELISTA, ANTONIO, NICOLA DA TOLENTINO E ANDREA

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 1V-2R): descrizione: «[...] Predella – three subjects relating to St Anthony – like Pinturicchio – Altarpiece [...] the little St John Baptist seated (quite Raffaellesque) holding Cross [...] The predella resembling Raphael, Perugino & Pinturicchio – The drawing of the figures in the large work very Raphaellesque [...] Christ with large abdomen like Perugino – The friars heads (back of head a little turned) like Raphael».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 51R; NC F. 25V): disegno analitico. In corrispondenza della lunetta: «due angeli con corona alla Perugino». Lunetta: in corrispondenza delle tre figure a sinistra nello scomparto di sinistra col *Miracolo del piede*: «tutte peruginesche e raffaellesche delli 1504-1507»; e relativamente a due donne a destra nella medesima tavola: «3 donne – 2 come nello scalino a Roma Raf<sup>c</sup> – presentazione»<sup>94</sup>. Scomparto di destra della predella (*Miracolo dell'ostia*): «[n.d.r. figura di] schiena – come Perugino a Caen»<sup>95</sup>. Le tre pagine successive contengono studi grafici sui singoli personaggi della pala. Studio della Madonna con Bambino e del S. Giovannino: «È il putto la cosa più bella (S. Giovannino) sia per forma come colore». Sempre sul S. Giovannino: «orecchio brutto – tipo dei serafini a S. Pietro a Perugia»<sup>96</sup> – condotto come la Mad. del Cardellino fuso unito<sup>97</sup> – Disegno nella

---

<sup>93</sup> Hans Memling.

<sup>94</sup> Raffaello Sanzio, *Annunciazione, Adorazione, Presentazione di Gesù al Tempio*, predella dell'*Incoronazione della Vergine* (detta *Pala Oddi*), Musei Vaticani n. inv. 40335.

<sup>95</sup> Perugino, *Sposalizio della Vergine*, Caen, Musée des Beaux-Arts n. inv. 171.

<sup>96</sup> Perugino, *Polittico di S. Pietro*, smembrato in varie sedi.

<sup>97</sup> Raffaello Sanzio, *Madonna del Cardellino*, Firenze, Gallerie degli Uffizi inv. 1890 n. 1447.

forma e stile grasso come a S. Pietro a Perugia il preteso Ingegno?». In corrispondenza del Gesù Bambino: «Mad del Cardelino Firenze – però è troppo rossetto di tinta e fiacco – non è così S. Giovannino». In corrispondenza della veste del S. Giovanni Evangelista: «verde come Lord Ward e Perugino»<sup>98</sup>; del S. Andrea: «vedi il Pad[re] E[terno] a S. Damiano Assisi»<sup>99</sup>, idem a San Pietro Perugia» e sul suo piede (disegnato in dettaglio) «bel piede belle ditta bella forma vedi Perugia»; del S. Antonio da Padova «più giovane – pieno di sugo di colore smaltato – fuso – omogeneo (?) – ombre grasse e crepolate – pare Raff<sup>e</sup> della 2 maniera». In altro foglio torna a disegnare nel dettaglio le figure dello scomparto sinistro della predella, di cui ha già parlato. Per le tre a sinistra: «vedi Raf<sup>e</sup> gradino anno 1503 – Vaticano – 2° [maniera]»; per le donne a destra: «vedi Vaticano e Londra».

MARKERS: in generale i due convengono sulle influenze peruginesche e raffaellesche recepite da Eusebio, in particolare nel S. Giovannino e nelle figure della predella. Eastlake prende in considerazione anche Pinturicchio, cosa che Cavalcaselle sembra non fare.

8. SANSEVERINO MARCHE, SAGRESTIA DEL DUOMO NUOVO, PINTURICCHIO, MADONNA DELLA PACE

Attuale collocazione: Sanseverino Marche, Pinacoteca Civica Tacchi-Venturi (di proprietà dell’Arcidiocesi di Camerino)

EASTLAKE (TACC. 19, F. 2R-V): descrizione analitica: «tempera (or guazzo – greens crude) [...] rocks à la Pinturicchio forming natural bridge [n.d.r. piccola illustrazione] – on left cavalcade (Magi returning) passing under it. – C. clothed – his blue outer robe with points of gold like Signorelli – Green lining of M’s robe same».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 44V; NC F. 30R): disegno analitico. Note: «Specie di guazzo [...] i lumi del risvolto verde tocchi con oro a punta come Signorelli [...]. Le solite figurette a cavallo».

MARKERS: per Eastlake «tempera (or guazzo)»; per Cavalcaselle «specie di guazzo». Entrambi riconoscono elementi tipici di Pinturicchio: per l’inglese si tratta dell’arco roccioso sotto cui passano i Magi a cavallo, per l’italiano «le solite figurette a cavallo». Richiamo comune all’uso dell’oro simile al fare di Signorelli.

9. SANSEVERINO MARCHE, DUOMO NUOVO (CHIESA DI SANT’AGOSTINO) – LORENZO DI ALESSANDRO DA SANSEVERINO, MADONNA COL BAMBINO, S. GIOVANNI BATTISTA E S. SEVERINO

Attuale collocazione: Sanseverino Marche, Pinacoteca Civica Tacchi-Venturi n. inv. comunale 3881

EASTLAKE (TACC. 19, F. 3R): quasi sicuramente la «Tavola M. & C. angels round – something like N. da Foligno – bishop rt St John left» che però (probabilmente per errore nella trascrizione) Eastlake pone a San Domenico.

<sup>98</sup> Raffaello Sanzio, *Crocifissione Gavari* (all’epoca di proprietà Ward, poi Mond), Londra, National Gallery NG 3943.

<sup>99</sup> Eusebio da San Giorgio, *Annunciazione*, Assisi, convento di San Damiano.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 44V; NC F. 30R): disegno sommario e note: «Figure grandi al naturale [...] Angeli un poco come Nicolò». Altre note con diversi inchiostri, probabilmente successive fra loro: «pittura di S. Severino e [n.d.r. è] bela – S. Giovanni come quello a Sarnano vedi pag. 35 [...] vedi la cappella di S. Antonio ad Assisi – Credo di S. Severino – vedi S. Giuseppe Urbino istessa maniera (vedi un quadro di Lodovico di S. Severino Recanati p. 39) – vedi a Pausola quadri»<sup>100</sup>. In alto a sinistra altra nota: «Inglese p. 113 – Vol. III»; fa riferimento al terzo volume della *New History of Painting*, dove effettivamente è citato il quadro, a nota 1; la notazione è quindi stata scritta dal 1866 in poi; si evidenziano le somiglianze con Niccolò da Foligno.

MARKERS: per entrambi opera che ricorda Niccolò Alunno; tutti e due rinunciano a dare un nome al vescovo.

10. TOLENTINO, BASILICA DI SAN NICOLA – PIETRO DA RIMINI E AIUTI (?), AFFRESCHI (sulla guida del Murray citati a p. 126 con attribuzione a Lorenzo e Jacopo Salimbeni).

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 19, F. 3R): rapidissima citazione in cui, di fatto, esclude che possano essere dei Sanseverino: «Duomo S. Niccolo. frescoes – Sienese not by painters of neighbourhood».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM FF. 42V-43V; NC FF. 31R-32R): tre pagine con disegni e considerazioni sul cappellone della basilica<sup>101</sup>. Anche l'italiano sembra escludere che possano essere autori i Sanseverino: «Stile giottesco – certamente della fine del 1300 – 1390». Alcuni paragoni nella descrizione dei soggetti: «Circoncisione come a Siena alla Gabbella – Strage degli Innocenti come Duccio – Uno appeso alla forca come Laureti Siena – Limbo Cristo come i Senesi». Nel dubbio avanza l'ipotesi che l'autore possa essere l'Onofrio da Fabriano citato dal Caffi nel suo memorandum a Bologna e di cui non sa nulla<sup>102</sup>. Ancora, si concentra sulle figure allegoriche negli angoli dei cornicioni della volta: «queste allegorie sono stupende e giottesche, mentre gli Evangelisti ed i 4 Dottori nel soffitto sono di cattive proporzioni – pieghe brutte rette come vedesi nei pittori di Arimini e Ravenna. L'angelo segno dell'Evangelista – è giottesco tipo – si vede uno scolare».

MARKERS: sia Eastlake sia Cavalcaselle escludono che i Sanseverino siano autori degli affreschi e propendono per artisti della scuola senese (anche se Cavalcaselle individua una discontinuità che riconduce a pittori riminesi).

---

<sup>100</sup> Per Sarnano e Recanati si veda qui rispettivamente ai nn. 14 e 25; nessun riferimento alla Cappella di Sant'Antonio (nella basilica inferiore di San Francesco di Assisi?) nella *New History*. Forse l'indicazione di San Giuseppe a Urbino è un lapsus per l'oratorio di San Giovanni Battista, dove Lorenzo e Jacopo Salimbeni dipinsero un intero ciclo di affreschi. Nella Pinacoteca di Corridonia (all'epoca Pausola) è conservato il trittico con *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena* di Lorenzo d'Alessandro da San Severino, proveniente dalla locale chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

<sup>101</sup> La disparità nell'attenzione al ciclo di affreschi fra l'inglese e l'italiano potrebbe essere giustificata dal fatto che Eastlake fosse interessato soprattutto ai quadri mobili, più facilmente acquistabili e collocabili presso la National Gallery. In tutta sincerità non mi pare che una simile attitudine emerga in maniera univoca dall'esame dei taccuini relativi al viaggio di settembre 1858, ma sarebbe auspicabile una ricerca più approfondita sull'argomento.

<sup>102</sup> Cfr. qui al n. 4.

11. MACERATA, CHIESA DI SAN GIOVANNI – FRANCESCO FANTONE DA NORCIA, CROCISSIONE (all'epoca attribuito a Cola dell'Amatrice)

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 3V-4R): «[...] Crucifix real, life size, fastened on a picture [...] in some things Peruginesque women pale faces [...] hands not ill drawn (pale brown like Palmezzano) drapery indifferent, but late & sufficiently large, called Cola dell'Amatrice».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 40R; NC F. 34V): disegno: «Cola (Cola della Matrice) Perugino scolare – Cristo in rilievo – Colore magro a caffè late chiaro come ~~Melezzo~~ Palmezzano da Forlì». Note ulteriori: «vedi quadro in Sagrestia del Duomo Macerata – Vedi a Roma S. G. Laterano e Campidoglio»<sup>103</sup>.

MARKERS: al «pale brown» di Eastlake corrisponde il «colore magro a caffè late chiaro» di Cavalcaselle; in entrambi i casi è proposto il paragone con Palmezzano. Tutti e due sembrano convenire sull'attribuzione a Cola dell'Amatrice.

12. SARNANO, CHIESA DI SAN FRANCESCO – VITTORE CRIVELLI, MADONNA ADORANTE E ANGELI MUSICANTI

Attuale collocazione: Sarnano, Pinacoteca

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 4V-5R): descrizione analitica: «[...] M's robe elaborately embroidered with gold & well executed but no part of the flesh, heads or hands, equal to Carlo Crivelli – therefore probably a work by Vittor Crivelli [...] On the whole an elaborate & rich work successful in all but the principal parts & qualities – The heads, hands & naked portions – which, though not bad are not of great merit, have black outlines like Carlo Crivelli».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 39V; NC F. 34BISR): disegno analitico: «testa larga Madonna – mani lunghe con dite fine a punta – conservato bene» e poi (aggiunta di qualche giorno dopo): “inferiore – meglio a Falerone”<sup>104</sup>.

MARKERS: entrambi convengono sull'attribuzione a Vittore Crivelli.

13. SARNANO, SAGRESTIA DELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO – VINCENZO PAGANI, S. LUCIA E GLORIA DI ANGELI

Attuale collocazione: Sarnano, Pinacoteca

EASTLAKE (TACC. 19, F. 5R-V): descrizione: «[...] the touch of the nearer trees Ferrarese –

---

<sup>103</sup> Il primo rinvio potrebbe essere al trittico di Allegretto Nuzi (per l'appunto nella sagrestia del Duomo e oggi in Curia Arcivescovile), citato nei taccuini sia da Eastlake sia da Cavalcaselle; ma più probabilmente si tratta di una *Madonna col Bambino* «in clouds», con a sinistra S. Giuliano e a destra S. Antonio e devoti in ginocchio, citata nei taccuini solo da Eastlake e data (senza che l'inglese vi credesse) a Stefano Folchetti (Eastlake tacc. 19, f. 3v). L'opera è oggi data a Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto Giuda. Ringrazio Stefania Castellana per l'aiuto nella ricostruzione. I riferimenti a San Giovanni in Laterano e al Campidoglio hanno a che fare con altre opere di Cola dell'Amatrice, fra cui la *Morte e Assunzione della Vergine*, oggi in Campidoglio.

<sup>104</sup> Si tratta della *Madonna adorante il Bambino e angeli* nella chiesa di San Francesco (alias Fortunato) a Falerone, tuttora *in situ*, descritta da Eastlake in tacc. 19, f. 6r e da Cavalcaselle in tacc. XII, NM f. 38r; NC f. 35v.

General taste of drapery & even head also like Garofalo & like Venetians – Her tunic deep crimson with light blue scarf across bosom (like Garofalo)».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 39R; NC F. 34BISV): disegno; una nota sul disegno in coincidenza del paesaggio alberato: «ferrarese bello pure come Palma [...] ha del giorgionesco – del ferrarese». Nota (almeno di marzo 1859, quando C. visitò la collezione): «vedi il pittore del quadro Campana a Roma di Monte Rubiano»<sup>105</sup>.

MARKERS: entrambi convengono sugli accenti ferraresi delle alberature.

14. SARNANO, COLLEGIATA DI SANTA MARIA DI PIAZZA ALTA – LORENZO D'ALESSANDRO DA SANSEVERINO, MADONNA IN TRONO COL BAMBINO E SANTI

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 5V-6R): descrizione dell'affresco. Autore sconosciuto. «[...] Alm. above apparently added. Drawing in parts most mannered (St. John's foot) [...] The nails of St. John's long fingers project beyond the ends of the fingers almost like talons».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 38V; NC F. 35R): disegno e note: «Angeli caratteri Alunno certamente. Mad. tipo carattere religioso e somiglianza col Alunno. S. Sebastiano figura lunga e magra – gambe lunghissime – contorni rozzi e larghi – rossicci – a filo di ferro rozzo – piedi brutti lunghi – diti idem piatti e schiacciati [...] S. G.B. lungo e magro ditte lunghe unghie a punta lunghe». Note forse successive: «vedi la Tavola a S. Severino p. 30 – chiesa S. Agostino nel vestibolo alla sinistra entrando<sup>106</sup> – si crede Severini Lorenzo – vedi S. Giovanni Urbino»<sup>107</sup>.

MARKERS: entrambi mettono in evidenza la particolarità delle unghie dei piedi del S. Giovanni.

15. SARNANO, COLLEGIATA DI SANTA MARIA DI PIAZZA ALTA, SAGRESTIA – NICCOLÒ ALUNNO, SANTI DA UNA PALA D'ALTARE

Attuale collocazione: Sarnano, Pinacoteca

EASTLAKE (TACC. 19, F. 6R): descrizione: «In Sacristy – part of an altarpiece – four single Sts in narrow Gothic compartments (like the arrangement of Nic. da Foligno) apparently by S. Severino – S. Benedetto copied from Crivelli [...] wood, open mouths in some, showing teeth (as if speaking) under lip dropped».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 38R; NC F. 35V): disegno: «Stupendi(?) di S. Severino come Alunno caratteri e colori – modo di disegnare e bocca aperta come Nicolò da Foligno». Nota successiva: «4.000».

---

<sup>105</sup> Giovanni Pagani (padre di Vincenzo), *Madonna del Soccorso*, già in collezione Campana e oggi ad Avignone, Musée du Petit Palais n. inv. 20721.

<sup>106</sup> Cfr. al n. 9.

<sup>107</sup> Ciclo di affreschi nell'oratorio di San Giovanni a Urbino per mano di Lorenzo e Jacopo Salimbeni.

MARKERS: pur attenendosi a un'attribuzione probabilmente comunicata loro oralmente a un Sanseverino, entrambi mettono in evidenza le somiglianze con l'Alunno.

16. MASSA FERMANA, CONVENTO DEI RIFORMATORI MINORI – VINCENZO PAGANI, ADORAZIONE DEI PASTORI CON S. FRANCESCO D'ASSISI  
Attuale collocazione: Massa Fermana, Pinacoteca Comunale

EASTLAKE (TACC. 19, F. 7v): citazione: «Probably Pagani – a large picture – Nativity – M. lifting veil from C. (imitated from Loretto M.)»<sup>108</sup>.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 37R; NC F. 35BISV): disegno: «Francesco [n.d.r. lapsus per Vincenzo] Pagani? – Imitatore di Raffaello qui – Nota successive: «Simili tipi a quello a Macerata Sagrestia – a Pausola»<sup>109</sup>. Altra nota successiva: «4000 lire».

MARKERS: entrambi colgono un'evidente somiglianza con Raffaello.

17. MONTEGIORGIO, CHIESA DI SAN SALVATORE DEGLI AGOSTINIANI – FRANCESCO GHISSI, MADONNA DELL'UMILTÀ  
Attuale collocazione: Montegiorgio, chiesa di Sant'Andrea

EASTLAKE (TACC. 19, F. 7v): citazione: «[...] like Alegretto».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 36v; NC F. 36R): disegno e note: «Vedi da Fornari a Fabriano quadro segnato (preteso maestro di Gentile) ora vedo la gran differenza da quello a Fabriano a questo<sup>110</sup>. Questo è quasi Allegretto Nuzi – bello da confondersi (può essere l'autore dell [n.d.r. lasciato bianco]). Note successive: «vedi a pag. 24 idem pag. 33 idem pag. 36 idem pag. 52»<sup>111</sup>.

MARKERS: entrambi, pur riportando l'iscrizione che lo assegna a Francescuccio Ghissi, colgono la parentela con le opere di Allegretto Nuzzi.

18. FERMO – CAV. VINCI – VITTORE CRIVELLI, S. GIROLAMO PENITENTE  
Attuale collocazione: collezione privata. Passato in asta Sotheby's Old Masters Painting 31.1.2013 lotto n. 115 con attribuzione a Vittore Crivelli.

---

<sup>108</sup> 'Loretto M' sta per la *Madonna del Velo o di Loreto* di Raffaello, di cui esistono numerose copie. L'originale è oggi al Museo Condé di Chantilly n. inv. 40.

<sup>109</sup> Nella sagrestia del Duomo di Macerata, Vincenzo Pagani, *Madonna in gloria fra i santi Giuliano e Antonio di Padova*, a Pausola (attuale Corridonia), *Madonna col Bambino, S. Pietro, S. Francesco e due angeli*, oggi presso la locale Pinacoteca parrocchiale.

<sup>110</sup> Riferimento alla *Madonna col Bambino* di Allegretto Nuzi all'epoca in Casa Fornari a Fabriano e oggi a Urbino, Galleria Nazionale delle Marche n. inv. 1990 D 24.

<sup>111</sup> I riferimenti (con numerazione di Cavalcaselle) sono rispettivamente agli affreschi di Allegretto nella sagrestia di Santa Lucia Novella (alias San Domenico) a Fabriano, alla *Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Giuliano* nella sagrestia del Duomo di Macerata (oggi presso la locale Curia vescovile), sempre di Allegretto, e al polittico di Santarcangelo di Romagna di Jacobello di Bonomo.

EASTLAKE (TACC. 19, F. 9R): citazione: «[...] possibly same painter but not part of the altarpiece<sup>112</sup> – not very carefully executed».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 35V; NC F. 37R): disegno: «Cristo in croce come Matteo – assomiglianza di Matteo che vedesi a S. Agostino in tre pezzi<sup>113</sup> [...] Pare Carlo Crivelli – vedi Costabili<sup>114</sup> – scuola?».

MARKERS: entrambi dubitano della paternità di Vittore Crivelli e concordano sul fatto che si tratti di un'opera di esecuzione modesta.

19. FERMO – COLLEZIONE DE MINICIS – FRANCESCO DI GENTILE DA FABRIANO, VISITAZIONE

Attuale collocazione: ignota. Negli anni Venti del Novecento a Bracciano, in Castello Odescalchi<sup>115</sup>

EASTLAKE (TACC. 19, F. 9R): descrizione: «Drapery Crivellesque – [...] Poor wooden heads – veins in backs of hands – drapery hatched, but all coarse».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 35R; NC F. 37V): disegno: «Colore duro – ha molto del Crivelli – pieghe alla tedesca del 1500 – ornato senza rilievo – colore tristo – giallastro – spesso – crudo». In margine: «vedi Roma p. 52, 46, 16»<sup>116</sup>.

MARKERS: entrambi convengono sull'esecuzione rozza e sugli accenti crivelleschi dell'opera.

20. SANT'ELPIDIO A MARE, CHIESA DEI MINORI OSSERVANTI – VITTORE CRIVELLI, POLITTICO DELL'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Attuale collocazione: Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca 'Vittore Crivelli'

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 9V-10R): descrizione analitica: «[...] a large altarpiece now on a side wall (showing how the Vinci pictures may have been placed)<sup>117</sup> [...]. Lateral compartments [...] The same bishop as in the Vinci picture – S. Bonaventura – holding open book in left & the same tree in his rt [...]. St Francis book in left, crucifix in rt, whence, as in the Vinci picture the lines proceed from hands & feet to hands & feet [...] The predella pictures very weak & other parts injured – some apparently rudely repainted».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 35R; NC F. 37V): disegno e note: «somiglia un poco a Matteo da Siena. Pare un compagno del fulginate [...] Pieghe alla tedesca e larghe [...] Carattere del Cristo, tipo, pieghe deboli e tedesche. [...] curioso il panno azzurro dietro al Cristo. [...] Pilastrini come Vivarini ricco di ornati e trafori. Predella fiacca – scuola del

---

<sup>112</sup> Vittore Crivelli, *Polittico Euffreducci*, descritto immediatamente prima nel taccuino di Eastlake e già all'epoca smembrato (le singole tavole erano in possesso del Cav. Vinci a Fermo).

<sup>113</sup> Il riferimento è al polittico (già smembrato) di Matteo da Siena nella chiesa di Sant'Agostino, ad Asciano.

<sup>114</sup> Non è chiaro quale sia il *S. Girolamo penitente* a cui Cavalcaselle rimanda, nella ferrarese collezione Costabili.

<sup>115</sup> DELPRIORI 2015, in particolare p. 31, nota 16.

<sup>116</sup> Riferimenti ad altro taccuino di Cavalcaselle che non sono riuscito a individuare.

<sup>117</sup> Altro rimando al *Polittico Euffreducci*, già smembrato, di proprietà Vinci a Fermo.

genere di Vittorio Crivelli». Note successive: «10.000 Lire. Alunno da Foligno tocca questa maniera».

MARKERS: i due convengono sulla debolezza della predella.

21. SANT'ELPIDIO A MARE, CHIESA DEI MINORI OSSERVANTI, VITTORE CRIVELLI (ATTRIBUITO A), TRITTICO DELLA VISITAZIONE E SANTI  
Attuale collocazione: Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca

EASTLAKE (TACC. 19, F. 10R): descrizione: «[...] The whole not good enough even for Victor Crivelli. [...] Above (but not forming part of this work) a small wretched picture of Crucifixion».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 35R; NC F. 37V): schizzo e note: «quadro della scuola di Vittorio».

MARKERS: entrambi convengono sul fatto che l'opera sia di scolari di Vittorio.

22. CASTEL NUOVO (FRAZIONE DI RECANATI), CHIESA DI SANTA MARIA DI CASTELNUOVO – LORENZO LOTTO, TRASFIGURAZIONE  
Attuale collocazione: Recanati, Museo Civico Villa Colloredo Mels

EASTLAKE (TACC. 19, F. 10V): descrizione analitica: «[...] Fine Giorgionesque impasto throughout (quite unlike many thin works of Lotto on cloth) – The Elias & the action of C. unfortunate – no good heads – Peter's rt hand holding keys good & St. John's not bad – some feet poorly drawn but good colour [...] good tones & good harmony especially in the Moses – but on the whole an indifferent picture».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 34V; NC F. 38R): disegno e note: «Molto smalto e grano di colore alla Palma e Giorgione ma più il pare carattere dei pieghi idem [...] Il Cristo è debole – figura meschina movimento mal fermo – bocca da ubriacone – rilasciata e di colore chiaro [...] S. Moise – Paolo Veronese. Isaia contorto alla Loto sempre alla Palma pieghe e colori – San Pietro movimento il migliore la parte superiore specialmente – buoni i piedi. S. Giovanni – Leonardo assomiglia il tipo. S. Iacobo alla Palma. Colore e tavola levicata alla Leonardesca. Dosso Dossi movimento». Note successive: «16000. Fatto avanti quello di Loreto come Cristo l'adultera? Ancona Madrid»<sup>118</sup>.

MARKERS: entrambi vedono nell'impasto del colore l'influenza di Giorgione; la figura del Cristo è giudicata particolarmente debole.

---

<sup>118</sup> Il riferimento dovrebbe essere alla *Pala dell'Alabarda*, oggi presso la Pinacoteca Civica di Ancona n. inv. 30, descritta da Cavalcaselle NM 32r, NC 40v; il rimando madrilenio al *Ritratto di Marsilio Cassotti e della sua sposa Faustina*, Prado n. inv. P000240 o al *S. Girolamo penitente*, Prado n. inv. P000448. In ogni caso se ne coglie poco il senso. Probabile, invece, che qui Cavalcaselle stesse pensando all'*Adorazione dei pastori* all'epoca al n. 786 del catalogo del Prado (MADRAZO 1850) e data a Palma il Vecchio. In corrispondenza dell'opera, di cui condusse uno schizzo, Cavalcaselle (che visitò Madrid nel 1852) scrisse: 'Credo Lotto'. La nota si legge in Fondo Cavalcaselle, Madrid, Prado, de Madrazo, 1850 - Catálogo de los cuadros del Real Museo - p. 182. L'opera è oggi attribuita a Bonifacio de' Pitati (P000269).

23. RECANATI, CHIESA DI SAN DOMENICO – LORENZO LOTTO, POLITTICO DI RECANATI<sup>119</sup>

Attuale collocazione: Recanati, Museo Civico Villa Colloredo Mels

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 10V-11V): descrizione: «S. Domenico (choir – Dead C. supported by an angel [...] Magdalen kissing left hand of C. [...] a figure veiled with blue drapery behind. Lorenzo Lotto. [...] Drapery sharp & paper-like (like Previtali) [...] a bishop & St Benedicte – same master [...] Two other Saints – one in armour & a Benedectine = same master Sacristy Two half figures of Sts – Magdalen & a Benedectine – same Two other half figures – St. Catherine of Siena? & St Wincelous [...] The two last named pictures eligible that with St Wincelous perhaps the best [...] The whole by Lorenzo Lotto [...] Centre picture [...] M. & C. enthroned».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 34R; NC F. 38R): disegni e note: «[Cristo] oseo – scheletro»; schizzo con indicazione dei nomi di S. Flaviano e S. Domenico; altro schizzo con due figure (una in armatura) indicate come S. Pietro Martire e S. Vitale; altro schizzo: la Maddalena e (ancora) S. Domenico. In corrispondenza della Maddalena: «Carpaccio o Previtali»; la Maddalena: «sotto golla gonfio»; il S. Domenico «bello assai»; più in generale «si può equivocare con Savoldo colore magro nelle ombre».

Altro schizzo: «S. Caterina da Siena [o] S. Chiara – S. Vincislao». In corrispondenza di quest'ultimo: «mano colla paralisi» e poi ridisegnato a parte il viso: «Identico ad Antonello». Disegno della Madonna con Bambino in trono. In corrispondenza del S. Gregorio: «alla Cima bello»; del Pio III «bella testa». «Angeli sotto con violino alla Previtali tipo – specialmente la testa è tipo [...] Mad. bene tirata – un poco dispetosa – tende alla Botticelli [...] Putti di forme grosse e sono coi angoli piegati allo basso un poco alla Botticelli».

MARKERS: a parte il dubbio sull'identità di S. Caterina, sembrano significativi i rimandi di entrambi al modo di dipingere di Previtali.

24. RECANATI, CHIESA DI SAN DOMENICO – LORENZO LOTTO, S. VINCENZO FERRER IN GLORIA

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 19, F. 11V): citazione: «School of Lotto – a fresco in church ~~also~~ same character».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 33V; NC F. 39R): schizzo e nota: «Fresco del Loto – Raffaellesco ben conservato. Colore vago – chiaro – stile di pieghe castigate alla Raffaele – sia stato a Roma? Colore vago chiaro a tratti sopra pare Raffaello della disputa<sup>120</sup> – non è veneto. Forme Raffaele – stile – putti forma disegno et. Sia scolare».

MARKERS: entrambi si interrogano sull'opportunità di assegnare l'opera a uno scolaro del

---

<sup>119</sup> Sia Eastlake sia Cavalcaselle elencano le tavole del polittico fra loro separatamente; le trovarono divise, prive di cornici e sparse fra il coro e la sagrestia della chiesa, senza rendersi conto che si trattava di elementi di un unico retablo. Qui, per comodità, li si prende in considerazione tutti uniti, nell'ordine proposto da Eastlake.

<sup>120</sup> Raffaello Sanzio, *Disputa del Sacramento*, Stanze Vaticane.

Lotto. Cavalcaselle lo fa rimarcando i caratteri romani e raffaelleschi dell'opera, giungendo a chiedersi se l'artista fosse stato a Roma.

25. RECANATI, CATTEDRALE DI SAN FLAVIANO, SAGRESTIA – LUDOVICO URBANI DA SAN SEVERINO, MADONNA COL BAMBINO, ANGELI E SANTI

Attuale collocazione: Recanati, Museo Diocesano

EASTLAKE (TACC. 19, F 12R): descrizione: «This picture is a caricature of N. da Foligno».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 33V; NC F. 39R): «Caricatura del fulignate e Crivelli». Nota probabilmente posteriore: «Ecco a quali deformità ha condotto la maniera dei Severino. Scolare di Alunno – certo gli angeli che suonano sono quelli dell'Alunno – il putto però deforme. S. Benedetto e S. Sebastiano un poco alla Matteo da Gualdo». Nota successiva al 1866: «Crowe vol. III p. 114».

MARKERS: per entrambi l'opera risente di un'imitazione 'caricata' dell'Alunno.

26. ANCONA, CHIESA DI SAN FRANCESCO AD ALTO – TIZIANO, PALA GOZZI

Attuale collocazione: Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti n. inv. 8

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 12V-13R): descrizione: «S. Francesco – Zoccolanti – Titian [...] the same composition in a picture at Ragusa<sup>121</sup>. [...] Left St Francis – above two infant angels with garlands (as in the upper part of Titian's St Sebastian, Rome)»<sup>122</sup>.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 32R; NC F. 40V): disegno e note: «tavola [...] Un altro quadro più grande dicesi a Ragusa [...] ricorda le più belle cose – i due angioletti Tiziano a Roma. Angelo [n.d.r. in alto alla sinistra dello spettatore] veste bianco [...] Treviso angelo<sup>123</sup> [...] S. Francesco come Pala Pesaro tipo<sup>124</sup> [...] Angelo leva il manto, o sostiene, della Mad. l'altra mano sul piede del putto – Tipo come Treviso, Venezia nel fond.co S. Marco e P. Ducale».

MARKERS: il comune riferimento all'*Ascensione* di Dubrovnik (all'epoca Ragusa) è chiaramente letto su qualche fonte o riferito oralmente da un terzo, non avendola vista né Eastlake né Cavalcaselle; per questo motivo appare logico l'errore nell'assimilarla all'iconografia della *Pala Gozzzi*. I due angeli in alto a destra sono da entrambi riferiti alla coppia di angeli visibili nella *Madonna di S. Nicolò dei Frari* ai Musei Vaticani, sopra la figura del S. Sebastiano<sup>125</sup>.

27. ANCONA, CASA ORSI – CATARINO VENEZIANO, POLITTICO

<sup>121</sup> Tiziano e aiuti, *Polittico dell'Assunta*, Dubrovnik (Ragusa).

<sup>122</sup> Tiziano, *Madonna di San Nicolò dei Frari (o della Lattuga)*, Musei Vaticani n. inv. MV.40351.0.0.

<sup>123</sup> Tiziano, *Annunciazione Malchiostro* (?), Treviso, Duomo.

<sup>124</sup> Tiziano, *Pala Pesaro*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

<sup>125</sup> Da notare che la *Madonna dei Frari* in Vaticano è uno dei quadri 'di riferimento' per Cavalcaselle. Il 3 luglio 1850, in uno dei primi (e rarissimi) interventi pubblici in Gran Bretagna, l'italiano aveva pubblicato un articolo su «The Spectator» in cui, nell'ambito di una serie di lamentele sulla prassi del restauro contemporaneo, indicava il S. Sebastiano della pala tizianesca come privato della sua gloria per colpa di Vincenzo Camuccini che l'avrebbe fatto restaurare male.

Attuale collocazione: Baltimora, Walters Art Museum n. inv. 37.635<sup>126</sup>

EASTLAKE (TACC. 19, F. 13V): descrizione: «Casa Arsi [sic] [...] Style Giottesque [...] Large touch (Byzantine like as to technique)».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 31R; NC F. 41V): disegno e note: «Tinte accese un poco come a Padova Remitani<sup>127</sup> – occhio aperto – pennello largo – alla Bizantina – Taddeo di Bartolo fu in Padova». Note probabilmente successive: «Il Caterino – Pittura dozinale del genere del Jacometto di S. Angelo<sup>128</sup> – Piegare alla trecentista – sente un poco del Guariento agli Eremitani. – Vedi a Milano il detto – Uno che ha veduto Tadeo – Le forme sono meno brutte – non vedesi le sopracilia ed il fare greco come in Jacobello di S. Arcangelo – questo Caterino è più semplice – e sente del 1300».

MARKERS: il «large touch (Byzantine like as to technique)» di Eastlake trova perfetto riscontro nel «pennello largo – alla Bizantina» di Cavalcaselle.

28. JESI, CHIESA DI SAN FRANCESCO AL MONTE – LORENZO LOTTO, MADONNA DELLE ROSE  
Attuale collocazione: Jesi, Pinacoteca Civica n. inv. P10 e P11 (lunetta)

EASTLAKE (TACC. 19, F. 14R): descrizione: «[...] usual defect in drawing – for example in C. (but the intention very pleasing) – the Madonna Titianesque».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 30V; NC F. 42R): disegno e note: «In qualche parte è caduto il colore (che era magro) [...] si trova l'assomiglianza nel color smarito – con contorni rossetti – ed il colore [n.d.r. parola incomprensibile] con Pellegrino da S. Daniele – qui è Correggiasco – testa della Madonna guarda il libro e colla mano (cioè due dita) la tiene sopra – mano come Coreggio. Ha quel effetto di sporco e macchiato come Pellegrino. Soliti difetti coi piedi e gambe – diti aperti et. Putto manierato – Mad. affetata – pieghe stile brutto. S. Girolamo Palma. Molta aerea prospettiva. Dipinto chiaro alla Coreggio sotto et poi velato». Nota posteriore: «30.000».

MARKERS: entrambi richiamano 'soliti difetti': genericamente nel disegno per Eastlake, specificamente nei piedi e nelle gambe per Cavalcaselle.

29. JESI, CHIESA DI SAN FLORIANO – LORENZO LOTTO, DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO  
Attuale collocazione: Jesi, Pinacoteca Civica n. inv. P2

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 14V-15R): «[...] Magdalen kneeling & holding rt hand of C. ill drawn, with short arm – Action of M. with uplifted arms extravagant [...] The man at C's feet holding the white drapery one of the best [...] – hair massive, not unlike Correggio – Head of C. regular & poor – an uplifted female head badly foreshortened [...] – Colour generally robust, but surface smooth – a light preparation evidently underneath».

---

<sup>126</sup> Sull'identificazione del polittico con quello oggi a Baltimora si veda MAZZAFERRO–AVERY–QUASH 2020(2022), p. 99, nota 225.

<sup>127</sup> Affreschi del Guariento in due cappelle della chiesa degli Eremitani a Padova.

<sup>128</sup> Jacobello di Bonomo, *Polittico di Sant'arcangelo*, cfr. al n. 42.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 30R; NC F. 42V): disegno e note. In corrispondenza della prima figura da destra: «carattere alla Gaudenzio»; della terza: «S. Giovanni giovane [...] leonardesco». Nota in alto nella pagina: «Coreggio Dresda(?) – pieghe alla Palma e Perugino». A lato: «Sempre un poco del porcellanoso e levicato ma molta cura nella condotta – Testa del Cristo fiacca».

MARKERS: citazione (sia pur in contesti diversi) di Correggio (l'ampia citazione di Correggio da parte di Cavalcaselle in corrispondenza della *Madonna delle Rose* (cfr. *supra*) fa comunque presumere una discussione reciproca sull'influenza dell'artista su Lotto); riferimento comune alla 'debolezza' della testa del Cristo; infine, per entrambi la superficie del colore è levigata: Cavalcaselle segnala che il colore è comunque sempre condotto con grande cura; Eastlake dà una spiegazione più tecnica, presupponendo che la preparazione del fondo sia chiara.

30. JESI, CHIESA DI SAN FLORIANO – LORENZO LOTTO, PALA DI S. LUCIA  
Attuale collocazione: Jesi, Pinacoteca Civica n. inv. P5

EASTLAKE (TACC. 19, F. 15R): descrizione: «[...] Lotto very indifferent [...] possibly the work of a scholar – some parts very bad [...] In general below Lotto».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 30R; NC F. 42V): schizzo e note: «Pasticcio – dato a Tiziano una imitazione di Loto – e Paolo – ed anche del moderno».

MARKERS: emerge una sostanziale identità di vedute sulla debolezza del quadro che, nel caso di Eastlake, si estende a dubitare persino della sua autografia.

31. SENIGALLIA, CONVENTO DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE – PIERO DELLA FRANCESCA (MA ALL'EPOCA ATTRIBUITO A FRA CARNEVALE), MADONNA DI SENIGALLIA  
Attuale collocazione: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche n. inv. 1990 D58

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 15V-16R): descrizione analitica: «[...] All the flesh is in low brownish flat half tint – [...] Hands well drawn – all very careful. Eyes of the two accessory figures near together – nose long but at end broad, flat & ~~Calme~~ African like – mouth same African character (like Pietro della Francesca) [...] Shadows not dark but well indicated [...] With the exception of the flesh the whole reminds one of some harmonious Dutch picture on a cool scale. [...] [n.d.r. Madonna's] hair delicately executed – more minute than Pietro della Francesca & not in flakes [...] At first sight the character & expression of the M. would be pronounced P. della Francesca – but the latter is firmer in drawing & less monotonous in colour. The drapery of the C. has high lights which however appear to have been cleaned or scraped out». Dal resoconto ai *trustees* del novembre 1859: «At Fano & Sinigaglia there are fine altarpieces by Perugino and at the latter place there is a remarkable picture by Fra Carnevale, who closely resembles Pietro della Francesca».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 27V; NC F. 43R): disegni e note: «Fra Carnevale Sinigaglia»; disegni in particolare per occhio e bocca del putto, volto di uno degli angeli (occhi «piccoli» naso «lungo») e per il volto della Madonna (spazio fra gli occhi «largo»,

naso «grosso», mento «piccolo e punta grande», collo «largo»); «Lumi sulla veste del Bambino – fatti grattando con la punta per cui sembrano nuovi – e così nelle dita dei piedi del Putto [...] Colore – piatto e biggio – senza stacco di chiari scuro – schiacciato (africano) – Pietro della Francesca (in piccolo e meschino) [...] Gli stessi caratteri nel detto P. della Francesca a Perugia Accademia<sup>129</sup> – Disegno flosso [...] testa meschinetta putti li angeli – forme meschinette – tutto più in piccolo. Putto ipopotamo [...] Pieghe caricature di Francesco – simili a quelle di Milano<sup>130</sup> – effetto di luce come pittore fiammingo».

MARKERS: entrambi assegnano il quadro a Fra Carnevale, pur vedendovi chiari accenti pierfrancescani, ma non ritenendo l'opera qualitativamente degna di Piero (Piero «is firmer in drawing & less monotonous in colour» per Eastlake; per Cavalcaselle il disegno è 'flosso' e il colore 'piatto e biggio'). Senza dubbio giocò molto, nell'attribuzione, la vicinanza con la *Pala Montefeltro* a Brera, all'epoca assegnata a Fra Carnevale. Particolare attenzione è dedicata dai due conoscitori ai visi dei personaggi; spiccano i nasi lunghi, ma piatti e larghi alla fine, che Eastlake definisce in un primo momento calmucchi, come aveva già fatto in occasione della visione della *Pala di S. Antonio* a Perugia, salvo poi cancellare il termine e sostituirlo con 'african'; il che coincide con lo 'schiacciato (africano)' scritto nel taccuino di Cavalcaselle, che sembra riferito a un qualche naso, anche se scritto di seguito a considerazioni sul colore. Potrebbe essere la traccia tangibile di una discussione fra i due, in cui Eastlake si allinea a una definizione dell'italiano giudicata più calzante. Ancora: entrambi ravvedono accenti fiamminghi nella tavola. Comune, infine, l'osservazione dei lumi sulla veste del Bambino.

32. FANO, CHIESA DELL'OSPEDALE DI SANTA CROCE – GIOVANNI SANTI, SACRA CONVERSAZIONE

Attuale collocazione: Fano, Pinacoteca Civica n. inv 1980 SC3

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 16V-17V): descrizione analitica: «[...] Both in execution (apparently oil) & in forms & character the picture has little in common with the Umbrian School – but rather resembles Marco Palmezzano – The C. is a little Peruginesque but the rest – heads, hands & feet of the other Saints, is dry & hard yet with a good body of colour – like Palmezzano [...] M. pleasing & perhaps more like Santi – the St Sebastian a very poor profile – underhung jaw – but in general in manner of Santi. [...] Picture might be easily restored but after all a very indifferent work – looking for the most part like a very poor Palmezzano – not eligible». Dal resoconto ai *trustees* di novembre 1858: «At Fano I was anxious to see an altarpiece in Sta Croce by Giovanni Santi, the father of Raphael, which I understood might be sold. The picture though signed and genuine disappointed me, and it is inferior to another specimen of the same painter in the Church of Sta Maria Nuova»<sup>131</sup>.

CAVALCASELLE (NM MS. 2041, FASC. III, F. 45R; NC F. 44R)<sup>132</sup>: disegno analitico e note. In

---

<sup>129</sup> Cfr. qui al n. 2.

<sup>130</sup> Piero della Francesca (ma all'epoca Fra Carnevale), *Pala di Montefeltro*, Milano, Pinacoteca di Brera n. inv. 180.

<sup>131</sup> Giovanni Santi, *Visitaazione*, Fano, chiesa di Santa Maria Nuova (tacc. 19, ff. 17v-18r).

<sup>132</sup> La pagina originariamente numerata 44 da Cavalcaselle (quindi 44r-v) fu strappata e spostata dal suo autore in un altro taccuino, molto successivo, che raccoglie note e materiali per la *Storia dell'arte italiana*, ossia per la

corrispondenza della S. Elena: «S. Elena grandiosa la testa un poco alla Ghirlandaio – pieghe rote un poco alla Pietro della Francesca e Perugino. Mad. carattere alla Santi. Putto bello – peruginesco e largo di forme – mani però difettose – gli ornati dei abiti p. es. della Mad. non sono dell'Umbria. S. Macario [n.d.r. in realtà Zaccaria] duro di colore [...] Forlivese. S. Rocco idem [...] S. Sebastiano forme dure – colore idem, dita come oca e tagliate alla fine. S. Sebastiano testa difettosa – ma un poco alla Santi. Dopo aver veduto l'altro quadro<sup>133</sup> [n.d.r. la *Visitazione*, cfr. *infra*] mi pare opera di Giovanni e così il quadro di Milano e di Berlino [...] Trovo un quadro molto migliore di quello che credevo. [...] Vedi l'assomiglianza con Melozzo nella Sagrestia a S. Pietro Roma ragione per cui assomiglia a Marco Forlivese»<sup>134</sup>.

MARKERS: Eastlake dice che «in execution (apparently oil) & in forms & character the picture has little in common with the Umbrian School» e per Cavalcaselle «gli ornati dei abiti» non sono umbri; entrambi preferiscono sottolineare la somiglianza con Palmezzano (ma non mancano riferimenti a Perugino).

### 33. PESARO, CHIESA DI SAN FRANCESCO, GIOVANNI BELLINI – INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Attuale collocazione: Pesaro, Musei Civici n. inv. 3909

EASTLAKE (TACC. 19, FF. 18V-21R): descrizione dettagliatissima: «[...] Christ seated rt – tunic white embroidered like the dress of the Doge in N. Gallery»<sup>135</sup>. Particolare attenzione sullo stato conservativo e sui possibili interventi da effettuare (in caso di acquisto). Dal resoconto ai *trustees* del novembre 1858: «At Pesaro I was enabled to see the altarpiece by Giovanni Bellini much more satisfactorily than on a former occasion. The candles & artificial flowers were removed from the altar – I was allowed to use steps & ladders & I availed myself of the opportunity to inspect every part of the picture well. Its state is by no means so bad as I was on a former visit led to suppose. The predella picture are some of them equal to Giorgione and the dingy appearance of the whole is merely from the crust of smoke & dirt which covers it».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM FF. 25R-24R; NC FF. 46V-47V): disegni e note. Cavalcaselle dedica tre pagine alla pala con un disegno d'insieme, schizzi dedicati ai santi delle colonnette, agli elementi della predella e particolari di teste, mani, piedi, occhi. «Cristo – fisionomia non tanto bella – e tozza – naso corto – alla Giorgione [...] Vestite bianche come Doge a Londra [...] S. Francesco bello per carattere sagoma forme pieghe [...] – Giorgione da C. franco in caricatura – S. Paolo guarda di fianco – tipo copiato da Palma vecchio = severo». In corrispondenza di S. Terenzio: «Jacopo Bellini»; di S. Caterina: «Masaccio» (idem S. Lorenzo); del S. Giovanni Battista: «fiero e severo nel guardo – trattato largamente spennellato – fierezza mantegnesca – vedi il S. Giovanni di Tiziano»<sup>136</sup>. Predella: «Figurette molto svelte – si vede l'influenza di Mantegna – Tocco a pennello alla

traduzione italiana della *New History*. Si trova all'interno del Ms. It., IV, 2041 (=12282), fasc. III, f. 45r-v. Ringrazio Susy Marcon per l'aiuto nel rintracciarla.

<sup>133</sup> Giovanni Santi, *Visitazione*, Fano, chiesa di Santa Maria Nuova (NM Ms. 2041, fasc. III, f. 45v; NC f. 44v).

<sup>134</sup> Il confronto è coi frammenti degli Apostoli e angeli musicanti oggi in Pinacoteca Vaticana.

<sup>135</sup> Giovanni Bellini, *Ritratto del Doge Leonardo Loredan*, Londra, National Gallery NG 189.

<sup>136</sup> Tiziano, *S. Giovanni Battista*, Venezia, Gallerie dell'Accademia n. inv. 314.

Giorgione nei quadretti come a Firenze Uffizi»<sup>137</sup>; nel *S. Giorgio e il drago* riferimenti a Giorgione (figura femminile alla sinistra) e a Jacopo Bellini (il drago); nella *Conversione di S. Paolo*, in coincidenza del cavaliere a sinistra: «robustezza di colore caldo rosso Tiziano» e «rosso tizianesco» per il secondo cavaliere; nella *Crocifissione di S. Pietro*, il sacerdote col libro rosso «pare Giorgione».

MARKERS: la veste del Cristo è segnalata come identica a quella del Doge Loredan alla National Gallery. Da notare che nel resoconto ai *trustees* Eastlake parla di elementi della predella identici a Giorgione così come fa Cavalcaselle nelle sue note. Lo scambio di opinioni sull'opera è confermato poi da una nota apposta, in data imprecisata, da Cavalcaselle a Berlino, davanti al *Cristo Morto sorretto da due angeli* di Giovanni Bellini della Gemäldegalerie (Ms. 2037, tacc. XV, f. 88r). Qui l'italiano scrive: «Vedi Rimini pal. Comune detto Bellini – Eastlake dice parte del quadro a Pesaro?». Il Bellini riminese è la tempera su tavola oggi custodita nel Museo della Città (n. inv. 18PQ); il quadro pesarese è sicuramente l'*Incoronazione della Vergine*, di cui, evidentemente, Eastlake ipotizza che il *Cristo morto* di Berlino sia la cimasa. Al di là della supposizione errata, si tratta della prova certa di una discussione avuta sull'argomento.

34. URBINO, CHIESA DI SANT'AGATA – GIUSTO DI GAND, COMUNIONE DEGLI APOSTOLI  
Attuale collocazione: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche n. inv. 1990 DE 230

EASTLAKE (TACC. 20, F. 1R-V): descrizione analitica. Opera vista da vicino con l'ausilio di una scala. «[...] C. [...] advances the right leg [...] in a most absurd manner. [...] Architecture behind incomprehensible & without intelligible perspective – The execution, seen near, is quite without knowledge – the drawing execrable [...] The best head (profile) is the Duke's. [...] Draperies – minute folds at ends [...] The drapery of C. with its blue-grey shadows & that of the angels above (same kind) with the peculiar snapped folds in the flying portion – are the only points which are Flemish – no head or form, not even the architecture recalls the school – The picture with the above few exceptions looks like a very indifferent early German work».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 23R; NC F. 48V): disegno e note: «forme antipatiche – niente di fiammingo – ma del Tedesco – alla Frumenti Uffizi Galleria<sup>138</sup> [...] proporzioni ridicole – pure Cristo – lungo di gambe – passo da burattino [...]. Il Duca vecchio più del ritratto fatto da Pietro<sup>139</sup> – è la più bella cosa e la meglio conservata».

MARKERS: entrambi non si esprimono sull'autore; sembra loro impossibile che sia un fiammingo, quando invece vi scorgono la mano, del tutto inadeguata, di un pittore di scuola tedesca. In un quadro generale estremamente critico, emerge il consenso sul fatto che il ritratto del Duca sia la cosa di gran lunga migliore nell'opera.

---

<sup>137</sup> Probabilmente Giorgione, *Mosè sottoposto alla prova del fuoco* (n. inv. 09 00286684) e il *Giudizio di Salomone* (n. inv. 09 00286722), presso la Galleria degli Uffizi. Se si trattasse proprio dei due quadretti appena indicati bisognerebbe retrodatare al 1858 la loro assegnazione a Giorgione, sostenuta in CROWE–CAVALCASELLE 1871, II, pp. 125-127.

<sup>138</sup> Nicolaus Froment, *Trittico con episodi della vita di Cristo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi n. inv. 09 00126085.

<sup>139</sup> Piero della Francesca, *Doppio ritratto di Battista Sforza e Federico da Montefeltro*, Firenze, Gallerie degli Uffizi n. inv. 1890 3342 e 1615.

35. URBINO, CHIESA DI SAN FRANCESCO – GIOVANNI SANTI, PALA BUFFI

Attuale collocazione: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche inv. 1990 D 64

EASTLAKE (TACC. 20, FF. 1V-2R): descrizione: «[...] on each side of circle a winged dancing angel in Perugino's manner [...] The father & mother of Raphael (as once supposed) kneel in lower rt corner next frame & before them kneels "the infant Raphael" – all with adoring hands (it is probable that this group is the family of the donor who certainly was not Giov. Santi). [...] M. & C. same composition as in the Fano picture (S[an]ta Croce)<sup>140</sup> – The best figure is the St John B. the best parts like Palmezzano & the purple lake drapery well cast – St Sebastian evidently copied (torso) from antique [...] The two portraits are good & the woman is certainly like G. Santi's usual model [...] The drapery of the dancing angels quite in the Perugino & early Raphael manner. M. high eyebrows with some light under them – long face & small mouth – expression like Mrs R.»<sup>141</sup>.

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 21V; NC F. 49R): disegno e note: angeli giorgioneschi. In corrispondenza dell'angelo di destra: «molte pieghe ricorda Perugino». Disegno dedicato in particolare al Bambino: «più raffaellesco di tutti vedi Fano Ospitale<sup>142</sup> – testa bellissima – Raf. [...] Vedi le mie osservazioni Roma e ragioni perché assomiglia al Marco forlivese».

MARKERS: in entrambi i casi gli angeli nella parte alta della pala sono ricondotti a Perugino (nonostante il riferimento di Cavalcaselle a Giorgione). È riconosciuta la somiglianza con la Pala di Fano del Perugino (e, nella fattispecie, il debito di quest'ultimo nei confronti di Santi a partire dal Gesù Bambino). Eastlake parla di somiglianze con Palmezzano che Cavalcaselle, evidentemente, condivide, rimandando a sue note apposte all'altezza di un soggiorno romano.

36. URBINO, CHIESA DI SAN FRANCESCO – GIOVANNI SANTI, TOBIA E L'ANGELO (l'opera era citata nella guida del Murray, a p. 137, come eseguita da Timoteo Viti)

Attuale collocazione: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche n. inv. 1990 D 66

EASTLAKE (TACC. 20, F. 2R): breve descrizione: «[...] In the angel, the head though far superior has something of the type of Sanzio (called Timoteo Vite – not his)».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 21V; NC F. 49R): «ricorda Sanzio – sua scuola se è Timoteo è scolare di Santi od imitatore».

MARKERS: entrambi vi leggono suggestioni tizianesche ed escludono la paternità di Timoteo Viti: Eastlake senza dubbi, Cavalcaselle in forma più dubitativa, ma preferendo un richiamo alla scuola di Giovanni Santi.

37. URBINO, DUOMO, SAGRESTIA – PIERO DELLA FRANCESCA, FLAGELLAZIONE DI CRISTO

Attuale collocazione: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche n. inv. 1990 DE 229

<sup>140</sup> Cfr. al n. 32.

<sup>141</sup> Non identificata.

<sup>142</sup> Cfr. al n. 32.

EASTLAKE (TACC. 20, FF. 2R-3R): descrizione analitica (opera già vista nel 1857): «[...] hair of the front figure like short serpents ending in points & all nearly of size – hair of the profile figure short (he is nearly bald) hatched short & minutely [...] hands not remarkable – feet rather formless, & gouty or dropsical at ankles [...] Architecture exquisite & perspective most careful – Drapery somewhat Mantegnesque – purple lake transparent on white ground – light cool upon it».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 19V; NC F. 50R): disegno e note. Note nel disegno: in corrispondenza dell'uomo sul trono a sinistra: «rosa rosso bellinesco»; a proposito del Cristo alla colonna: «mantegnesco»; primo personaggio da destra dei tre in primo piano: capelli «a punta di pennello», orecchio «fiammingo», piede della figura al centro del medesimo gruppo: «idropico». Nota a lato: «Straordinario come la luce luminosa in pieno giorno gira da per tutto la scena; esso non ha [n.d.r. parola non comprensibile] niente – ha rap[p]resentato una scena come in natura. Non ha cercato di chiudere la luce ma l'ha fatta girare in tutte le parti – questo è modo tutto suo e da lui creato. Ha gran conoscenza della prospettiva e degradazione della luce».

MARKERS: le considerazioni sull'ottima conoscenza della prospettiva da parte di Piero sono in qualche modo 'scontate', ma vanno comunque richiamate; assai indicativo di uno scambio di idee avvenuto davanti al quadro è il riferimento a Mantegna. Ancora più rivelanti i «feet rather formless, & gouty of dropsical at ankles» che hanno come controcanto il piede 'idropico' disegnato da Cavalcaselle<sup>143</sup>.

38. URBINO, DUOMO – TIMOTEO VITI, S. MARTINO DI TOURS, S. TOMMASO BECKET, L'ARCIVESCOVO ARRIVABENE E IL DUCA GUIDUBALDO  
Attuale collocazione: Urbino, Gallerie Nazionali delle Marche n. inv. 1990 DE 234

EASTLAKE (TACC. 20, F. 3R): descrizione: «[...] In rt corner, kneeling, duke Guidubaldo, painted like Francia – The two Saints' heads are like Perugino & Francia».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 21V; NC F. 49V): disegno e note. In corrispondenza di Guidubaldo: «forte di tono – vivo – sugoso di tinta alla Francia» e «Duca – bello – guardatura – fatto alla Francia»; in corrispondenza del volto di S. Martino: «Perugino». In generale «Colore smaltato e robusto come Francia – Timoteo Viti vedi Milano»<sup>144</sup>.

MARKERS: evidenti analogie nell'indicare somiglianze e dipendenze da Francesco Francia e da Perugino.

39. URBINO – CHIESA DI SAN GIUSEPPE, SAGRESTIA – ANTONIO PALMERINI, SACRA FAMIGLIA  
(citato nella guida del Murray a p. 137 con attribuzione a Timoteo Viti)  
Ultima collocazione nota: Galleria d'arte Bentivegna, Montecatini Terme (2018)

---

<sup>143</sup> L'utilizzo del termine 'idropico' da parte di entrambi fu a suo tempo segnalato in LEVI 2002 come stimolo per uno studio più approfondito dei taccuini di Cavalcaselle ed Eastlake mettendoli fra loro a confronto.

<sup>144</sup> Timoteo Viti, *Vergine annunciata e i santi Giovanni Battista e Sebastiano*, Milano, Pinacoteca di Brera n. inv. 172.

EASTLAKE (TACC. 20, F. 3R-V): descrizione: «Timoteo Vite (not worthy of him) M. & C., Joseph behind rt. [...] Drapery of M. on left arm copied from Raphael».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 23V; NC F. 48R): disegno e note: «Timoteo Vite? Bagnacavallo – Genga?». Nota successiva datata 1880, anno in cui l'opera risultava presso l'Accademia di Belle Arti a Urbino: «Palmerini». «Forme viziate – proporzioni cattive mani brutta – dita oribili – ~~colore come Vite ma manierato~~ – Testa di Mad – copia ad imitazione di Raffaello. Credo però della scuola di Urbino – modo di fare i capelli et.».

MARKERS: per tutti e due è evidente il debito della *Madonna* da Raffaello; entrambi dubitano dell'attribuzione a Timoteo Viti.

40. URBINO, CASA DI RAFFAELLO – RAFFAELLO (ATTRIBUITO A), MADONNA COL BAMBINO (ALL'EPOCA DATO A GIOVANNI SANTI)

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 20, F. 3V): «M. & C. in profile with high head dress & veil like Lippi or P. della Francesca».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 19R; NC F. 50V): disegno dell'opera e disegni particolari dedicati sia alla Madonna sia al Bambino: «Tanta grazia tanta eleganza che fu creduto opera di Raffaele. Il putto è sublime [...] sì per movimento come per tipo e carattere. Costume della testa del tempo – vedi Fra Lippi – Pietro della Francesca. Pittura veramente degna di Raffaele – quanto era grande Santi».

MARKERS: comune riconoscimento delle tangenze con Lippi e Piero della Francesca.

41. RIMINI, TEMPIO MALATESTIANO – PIERO DELLA FRANCESCA, SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA IN PREGHIERA DAVANTI A S. SIGISMONDO

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 20, F. 4V): già visto nel 1857. «Pietro della Francesca (see former description). [...] Shadows of flesh in St Sigismonds head very delicately hatched (seen near)».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 20V; NC F. 52R-V): disegno dell'opera e (pagina successiva) del S. Sigismondo. Prevalgono, nella riproduzione complessiva, le indicazioni sul pessimo stato di conservazione dell'affresco. Nel disegno della testa del santo: «i scuri con punta di pennello a trattini – ombre biggie – belle ombre. Carne farinacea – fredda – Arezzo<sup>145</sup> – un poco tetro – vedi tipo come ad Arezzo».

MARKERS: la delicatezza nell'esecuzione delle ombre della testa del santo rilevata da Eastlake trova un riscontro puntuale in Cavalcaselle.

---

<sup>145</sup> Probabilmente Piero della Francesca, *Storie della Vera Croce*, Arezzo, basilica di San Francesco.

42. SANTARCANGELO DI ROMAGNA, CHIESA DEI MINORI CONVENTUALI – JACOBELLO DI BONOMO, POLITTICO

Attuale collocazione: Santarcangelo di Romagna, chiesa collegiata

EASTLAKE (TACC. 20, FF. 4V-5V): descrizione dettagliata: «[...] Iachobellus de Bonomo Venetus [...] Niches above the Gothic arch with shells (blue ground) as in the Pesaro picture [...] Long proportions like Pesaro picture<sup>146</sup> [...] drapery of tunics (straight folds) clumsily managed at ligatures & ends, but other robes well cast, with tolerably good folds, without manner [...] Eyes [n.d.r. piccola illustrazione] half hid but large & telling [...] Flesh warm & red especially in M. & throughout more so than in the Pesaro picture – also more solid in execution [...] The features throughout are well drawn [...] mouths good – noses with nostrils outlined above [n.d.r. piccola illustrazione] The chief defect in drawing is the too great prominence of the face in 3 quarter views, on the short side [n.d.r. piccola illustrazione] [...] It is plain that Jachobello del Fiore was another person».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 18V; NC F. 53R): disegno e note: «figure lunghe e svelte non senza principio di eleganza – teste larghe di fronte, e piegate da un lato un poco – colo piegato [...] Vestiti di pieghe che non mancano di eleganza – occhio rotondo [...] Tipi che ricordano quella incoronazione antica nell'Ac.[cademia] Veneta<sup>147</sup>. Vedi Catterino pittore – Ancona<sup>148</sup>. Jacobello Vasari p. 115 V. VI Anonimo Morelli lo cita a p. 222»<sup>149</sup>.

MARKERS: pur non essendoci corrispondenze letterali, è evidente il giudizio condiviso sulle qualità formali dell'opera.

43. FORLÌ, PINACOTECA – PITTORE ROMAGNOLO, RITRATTO DI UOMO (all'epoca considerato il ritratto del Duca Valentino e assegnato dubitativamente a Giorgione)

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 20, F. 8V): descrizione: «[...] not Giorgione – more like L. Lotto – but uncertain hand – poorly drawn – mouth for example – nothing very remarkable».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 16V; NC F. 54R): disegno. Oltre a note sul disegno, a lato, tentativi di attribuzione: «o Cotignola o ~~Maresi~~ o Rondinelli – credo Rondinelli. Parte di colore grassa come la Mad.<sup>150</sup> Perché non è Cotignola? Vedi forme [n.d.r. parola non comprensibile]. [...] Rondinelli vedi Ravenna».

MARKERS: entrambi escludono Giorgione come autore. Cavalcaselle sembra orientarsi meglio di Eastlake nell'ambito della pittura romagnola del secondo Quattrocento.

---

<sup>146</sup> Potrebbe trattarsi del polittico con la Beata Michelina di Jacobello del Fiore (tacc. 20, f. 4r) anche se Eastlake ribadisce esplicitamente che Jacobello di Bonomo e Jacobello del Fiore non erano la stessa persona.

<sup>147</sup> Non identificabile.

<sup>148</sup> Cfr. al n. 27.

<sup>149</sup> ANONIMO MORELLIANO/MORELLI 1800. L'autore dell'opera fu poi identificato in Marcantonio Michiel.

<sup>150</sup> Riferimento alla *Madonna con Bambino* di Rondinelli, anch'essa in Pinacoteca, descritta subito dopo sia da Eastlake (tacc. 20, f. 9r) sia da Cavalcaselle (tacc. XII, NM f. 16r; NC f. 54v).

44. FAENZA, PINACOTECA – GIOVANNI BATTISTA BERTUCCI IL VECCHIO, S. MARIA MADDALENA E S. GIOVANNI

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 20, F. 9V): citazione: «[...] like Pinturicchio».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 16R; NC F. 55R): schizzi. In corrispondenza della Maddalena: «pieghe alla Pinturicchio»; del S. Giovanni Battista: «come la Maddalena risente di Pinturicchio».

MARKERS: comune riferimento a Pinturicchio.

45. FAENZA, PINACOTECA – GIOVANNI BATTISTA BERTUCCI IL VECCHIO, MADONNA COL BAMBINO, ANGELI E SANTI. I pannelli con i santi separati dal resto della pala.

Attuale collocazione: *in situ* n. inv. 115

EASTLAKE (TACC. 20, F. 10R): descrizione: «[...] Influence of Pinturicchio in all these works, also of Francia &, in ornaments, of Palmezzano».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 15V; NC F. 55R): disegni della pala, dei due pannelli laterali e della lunetta: «formavan tutti un quadro [...] Questi nel colore ricordano Marco Palmezzano duretto e crudi – le ombre fredde (vedi Modena pinacoteca n. 3)<sup>151</sup> – pieghe dure alla Palmezzano [...] Sente anche del Francia [...] ~~Vedi il detto Spagna alla Galleria Nazionale di Londra~~». In corrispondenza della lunetta: «Pinturicchio Francia Perugino Palmezzano Melozzo».

MARKERS: comuni i riferimenti a Pinturicchio, Francesco Francia e Palmezzano.

46. FAENZA, CHIESA DI SANTA MARIA MADDALENA (DETTA DELLA COMMENDA) – GIROLAMO DA TREVISO IL GIOVANE, AFFRESCHI

Attuale collocazione: *in situ*

EASTLAKE (TACC. 20, F. 10R-V): descrizione: «[...] Imitated from Pordenone – whole treatment a translation of Pordenone upper figures not foreshortened – Landscape imitated from Titian».

CAVALCASELLE (TACC. XII, NM F. 15R; NC F. 55V): disegno e note: «pare Pordenone». In corrispondenza del paesaggio: «Tiziano»<sup>152</sup>.

MARKERS: comune il riferimento al Pordenone e l'analogia del paesaggio rispetto a Tiziano.

---

<sup>151</sup> In CASTELLANI TARABINI 1854 i primi numeri di catalogo della Galleria Estense a Modena sono liquidati in questa maniera: «Sono disposti in questa prima stanza d'ingresso alcuni dipinti di genere diverso (per la maggior parte di Artisti dello Stato) de' quali, non ragguardevoli per pregi particolari, si omette la parziale descrizione, essendo solo contraddistinti col numero progressivo di Catalogo dal 1 sino al 23».

<sup>152</sup> Nella stessa pagina, di lato, note a matita, probabilmente senza nessun riferimento agli affreschi, ma frutto di uno scambio di informazioni con Eastlake: «Milano – Disegni Wayden Molteni – Vivarini da Baslini».

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1998

G. AGOSTI, *Una maschera longhiana*, in GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998, pp. 197-205.

*A HANDBOOK FOR TRAVELLERS IN CENTRAL ITALY 1857*

*A Handbook for Travellers in Central Italy*, I. *Southern Tuscany and Papal States*, Londra 1857 (quarta edizione).

ANDERSON 2000

J. ANDERSON, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, coordinamento scientifico di M. Massa, Milano 2000.

ANONIMO MORELLIANO/MORELLI 1800

ANONIMO MORELLIANO [poi Marcantonio Michiel], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia*, pubblicata e illustrata da I. MORELLI, Bassano 1800.

AVERY-QUASH 2011

S. AVERY-QUASH, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, I-II, «The Walpole Society», LXXIII, 2011.

AVERY-QUASH–MAZZAFERRO 2021

S. AVERY-QUASH, G. MAZZAFERRO, *Michelangelo Gualandi (1793-1887) and the National Gallery. An unofficial 'Travelling Agent' for Sir Charles Eastlake*, «Journal of the History of Collections», 2, 2021, pp. 261-286.

AVERY-QUASH–SHELDON 2011

S. AVERY-QUASH, J. SHELDON, *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, Londra 2011.

CASTELLANI TARABINI 1854

F. CASTELLANI TARABINI, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena 1854.

CAVALCASELLE–MORELLI 1896

G.B. CAVALCASELLE, G. MORELLI, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», II, 1896, pp. 191-348.

CROWE 1895

J. CROWE, *Reminiscences of Thirty-Five Years of my Life*, Londra 1895.

CROWE–CAVALCASELLE 1864-1866

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* [...], I-III, Londra 1864-1866.

CROWE–CAVALCASELLE 1871

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century* [...], I-II, Londra 1871.

DE DILLIS 1845

G. DE DILLIS, *Catalogue des tableaux dans la Pinacothèque Royale a Munich*, Monaco 1845.

DELPRIORI 2015

A. DELPRIORI, *Luca di Paolo di Niccolò da Matelica, il profilo. Un percorso accidentato, storia di un equivoco*, in *Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche*, catalogo della mostra, a cura di A. Delpriori, M. Mazzalupi, Perugia 2015, pp. 13-34.

FRATICELLI 2018

V. FRATICELLI, *Cavalcaselle e Crowe a Roma. Il fascicolo 17 del Codice It. IV 2032 [12273] della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.» 2018, pp. 359-393, 472.

FRATICELLI 2020

V. FRATICELLI, *Crowe, Cavalcaselle e la riscoperta del Medioevo. Le carte della National Art Library di Londra*, «Rivista d'Arte», s. 5, X, 2020, pp. 197-234.

G.B. CAVALCASELLE 1973

G.B. Cavalcaselle. *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra, a cura di L. Moretti, presentazione di R. Pallucchini, Vicenza 1973.

GENNARI SANTORI 1998

F. GENNARI SANTORI, «*They will form such an ornament for our Gallery*»: *la National Gallery e la pittura di Carlo Crivelli (1856-1868)*, in GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998, pp. 291-312.

GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 1998

*Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago 28 novembre 1997; Verona 29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998.

GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2021

*Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, atti delle giornate di studio (Legnago 5 aprile 2019; Verona 6 aprile 2019), a cura di V. Terraroli, Treviso 2021.

GIRARDI 2018

G. GIRARDI, *I beni degli esuli. I sequestri austriaci in Veneto tra controllo politico e prassi burocratica (1848-1861)*, tesi di Dottorato in Storia, cultura e teorie della società e delle istituzioni, Università degli Studi di Milano, A.A. 2017-2018 (disponibile on-line <https://air.unimi.it/handle/2434/656278>).

GUIDA 1838

*Guida per l'I.R. Pinacoteca di Brera*, Milano 1838.

HAYES 2021

M. HAYES, *The Renaissance Restored. Paintings Conservation and the Birth of Modern Art History in Nineteenth-Century Europe*, Los Angeles 2021.

JOURNALS AND CORRESPONDENCE 1895

*Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, a cura di C. Eastlake Smith, I-II, Londra 1895.

LASTRI 1791-1795

M. LASTRI, *L'Etruria Pittrice ovvero Storia della Pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, I-II, Firenze 1791-1795.

LEVI 1981

D. LEVI, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, «Prospettiva», 26, 1981, pp. 74-87.

LEVI 1988

D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

LEVI 1993

D. LEVI, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, I-III, Bergamo 1993, I, pp. 133-148.

LEVI 1998

D. LEVI, *Piero e Cavalcaselle*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete, R. Varese, Ancona 1998, pp. 89-99.

LEVI 2002

D. LEVI, *Review of I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli by Jaynie Anderson*, «The Burlington Magazine», 1188, 2002, pp. 170-171.

LEVI 2021

D. LEVI, *Come un moderno Photoshop: fotografie manipolate tra le carte di Cavalcaselle e Crowe*, in *GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2021*, pp. 40-57.

LONGHI 1950

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone. Arte», 1, 1950, pp. 5-19.

MADRAZO 1850

D. DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del Real Museo de Pintura*, Madrid 1850.

MANCINI-PENNY 2016

G. MANCINI, N. PENNY, *The Sixteenth Century Italian Paintings, (National Gallery Catalogues), III. Bologna and Ferrara*, Londra 2016.

MARCON 2021

S. MARCON, *Il fondo di Giovan Battista Cavalcaselle a Venezia*, in *GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE 2021*, pp. 58-73.

MAZZAFERRO 2021

G. MAZZAFERRO, *Patrimonio indifeso. Opere d'arte e mercato nel viaggio di Michelangelo Gualandi in centro Italia (marzo 1861)*, «Κριτική», II, 2021, pp. 195-231, 308.

MAZZAFERRO–AVERY-QUASH 2020(2022)

G. MAZZAFERRO, S. AVERY-QUASH, *Michelangelo Gualandi (1793-1887) e la National Gallery. Un 'Travelling Agent' officioso per Sir Charles Eastlake*, «L'Archiginnasio», CXV, 2020(2022), pp. 7-133 (disponibile on-line <http://badigit.comune.bologna.it/books/bollettino/pdf/2020-1.pdf>).

MÜNDLER 1862

O. MÜNDLER, *Notice Nécrologique sur J. D. Passavant*, «Annuaire des Artistes et des Amateurs», III, 1862, pp. 309-318.

ORO E COLORE NEL CUORE DELL'APPENNINO 2021

*Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo 2021.

PASSAVANT 1853

J.D. PASSAVANT, *Die christliche Kunst in Spanien*, Lipsia 1853.

PELLEGRINI 2021

E. PELLEGRINI, *La memoria in tasca. Taccuini, immagini, parole*, Roma 2021.

PERGAM 2016

E.A. PERGAM, *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public*, Londra-New York 2016.

PICCOLO 2020

O. PICCOLO, *Giovanni Battista Cavalcaselle 'agente' per la National Gallery di Londra (1855-1869)? Il caso dei dipinti veneti e "veneto-bergamaschi"*, «Arte Veneta», 77, 2020, pp. 119-147.

PUNGILEONI 1822

L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino 1822.

REGGIANI 1834

G.P. REGGIANI, *Alcune memorie intorno il pittore Marco Melozzo da Forlì*, Forlì 1834.

RIVA 2019

C. RIVA, *Austen Henry Layard collector and amateur. Diplomacy, Art History and Collecting in XIX-Century Europe*, tesi di Dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari Venezia, ciclo XXXI, 2019 (disponibile on-line <http://hdl.handle.net/10579/14977>).

ROBERTSON 1978

D. ROBERTSON, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978.

THE LETTERS OF ELIZABETH RIGBY 2009

*The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, a cura di J. Sheldon, Liverpool 2009.

THE TRAVEL DIARIES 1985

*The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*, a cura e indici di C. Togneri Dowd, introduzione di J. Anderson, «The Walpole Society», LI, 1985.

VASARI 1848

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [...], a cura di una Società di amatori delle Arti belle, IV, Firenze 1848.

WAAGEN 1854

G.F. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c. &c.*, I-III, Londra 1854.

## ABSTRACT

Nel settembre 1858 Giovan Battista Cavalcaselle e Charles Eastlake intrapresero un viaggio in comune nel Centro Italia. Momento principale dei loro spostamenti fu la visita a molte località 'fuori mano' delle Marche che non avevano mai visto prima. Questo saggio ricostruisce i motivi del viaggio, anticipando di tre anni la 'riscoperta' del patrimonio artistico locale tradizionalmente legata all'inventario compilato da Cavalcaselle e Morelli nel 1861. I taccuini dei due conoscitori relativi alle opere viste insieme sono posti sistematicamente a confronto individuando tracce evidenti (i 'markers') delle opinioni scambiate fra i due davanti ai quadri. Ne nasce uno scritto che mette in discussione lo stereotipo del conoscitore geniale che si pone 'solo davanti avanti all'opera', suggerendo invece che nella realtà il viaggio in comune e lo scambio di idee *in situ* fosse un modo per focalizzare meglio, pur nella reciproca indipendenza di pensiero, la lettura di un dipinto.

In September 1858 Giovan Battista Cavalcaselle and Charles Eastlake embarked on a joint journey through Central Italy. The main moment of their travel was the visit to many 'out of the way' localities of the Marche that they had never seen before. This essay reconstructs the reasons for the trip, anticipating by three years the 'rediscovery' of the local artistic heritage traditionally linked to the inventory by Cavalcaselle and Morelli in 1861. The notebooks of both connoisseurs are systematically compared, identifying evident traces (the 'markers') of the opinions exchanged between them examining the paintings. The final result is a paper that questions the stereotype of the genius connoisseur studying alone the artworks, by suggesting instead that common journeys and exchanges of ideas *in situ* were a way to better focus, even in the reciprocal independence of thought, the reading of a painting.