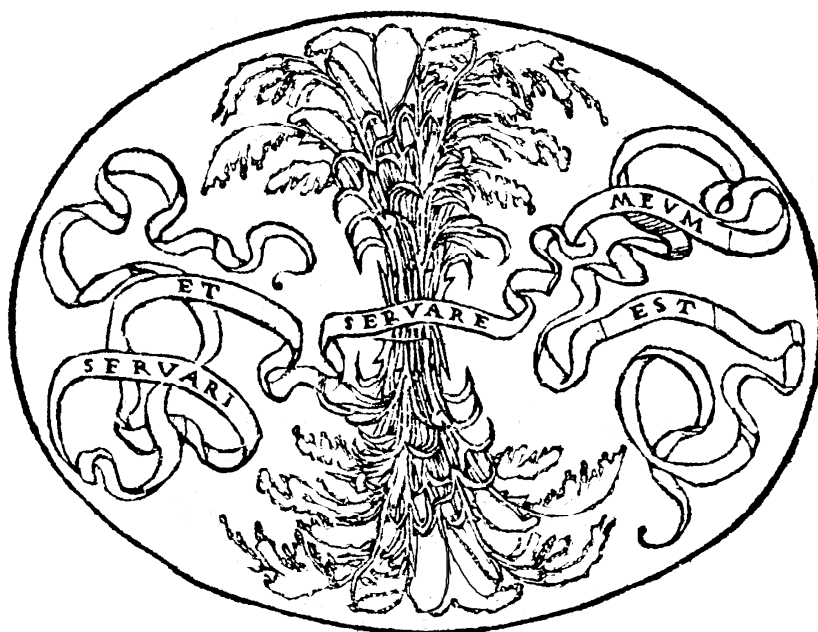


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

12/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Susanna Avery-Quash, Francesco Caglioti, Caroline Elam, Donata Levi,
Tomaso Montanari, Carmelo Occhipinti, Nicholas Penny

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

In memoria di Francis Haskell

P. Barocchi, *Editoriale* p.1

CONCERNING PATRONS AND PAINTERS.

Patronage, collecting and the history of exhibitions

E. Griffey, *A brief description: the language of Stuart inventories* p.3

C. Vicentini, *Nobili dame e vedove pie: devozione e matronage artistico nella Ferrara post-tridentina* p.22

T.M. Vale, *Un ambasciatore portoghese a Roma nel Seicento (1676-1682): tra semplici acquisti di opere d'arte e collezionismo* p.38

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni* p.55

L. Borean, *Per il collezionismo grafico tra Venezia e Londra nel Settecento. Il caso di John Skippe* p.73

G. Coco, *Il viaggio a Firenze di Robert Strange, copista e incisore (1760-1763)* p.86

P. Tucker, *Eyesight, Knowledge, Argument: Charles Fairfax Murray on «Scientific» Connoisseurship* p.106

M.M. Mascolo, *«America's Rembrandt»* p.144

CONCERNING REDISCOVERIES IN ART.

The visual, historiographical and literary reception of artworks and aspects of the history of taste

E. Carrara, *Il manoscritto autografo del Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello di Francesco Bocchi* p.170

J. Graham, *Amorous passions: Vasari's legend of Fra Filippo Lippi in the art and poetry of the Nineteenth century* p.187

CONCERNING TASTE AND THE ANTIQUE.

The rediscovery and reception of the antique and antiquarian studies

E. Dodero, *«Tutto quel di buono, che habbi osservato tra marmi, e metalli che fussero capaci di suggerir qualche notita riguardevole dell'antico»: il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo e qualche novità sulle collezioni romane di antichità* p.211

E. Vaiani, *«Clues to the ancient world»: le piccole antichità nel Museo Cartaceo, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi* p.235

V. Carpita, *Caylus e la pittura antica: tra teoria estetica e didattica artistica* p.255

ARTE & LINGUA

M. Quaglino, *«Spedizione» e «perdimento». Il lessico della prospettiva negli autografi di Leonardo da Vinci* p.277

EDITORIALE

Con questo fascicolo, dedicato a temi che gli furono cari, «Studi di Memofonte» vuole ricordare la figura di Francis Haskell. Estranea a occasioni celebrative e lontana da anniversari, tale iniziativa è tributo di riconoscenza per uno studioso che ha fornito esemplari lezioni di metodo e suggerito concreti modelli e piste di ricerca che possono essere ancora oggi fruttuosamente seguiti. Chi scrive ha sempre nella memoria l'immagine di una persona molto sensibile agli studi italiani, che amava seguire con attenzione e fiducia. D'altra parte era ben nota la sua disponibilità nell'ascoltare e indirizzare il lavoro di studenti e giovani ricercatori e la partecipazione cordiale alle problematiche da loro affrontate. Questo numero di «Studi di Memofonte» si propone dunque come affettuoso omaggio alla figura di un grande studioso.

Un particolare e caloroso ringraziamento rivolgo agli studiosi che hanno affiancato con competenza e sollecitudine il Comitato scientifico della rivista nella preparazione di questo numero.

EDITOR'S PREFACE

The present issue of «Studi di Memofonte», devoted to the subjects that especially engaged him, aims to commemorate the figure of Francis Haskell. It does so unprompted by any particular occasion for celebration or anniversary, in the simple desire to pay tribute to a scholar whose work was exemplary in method while at the same time indicating concrete models and topics of research still profitably to be explored today. I well recall his keen appreciation of Italian studies, to which he looked with interest and respect. Indeed, his readiness to listen to and guide students and young researchers and his cordial participation in the questions they addressed are well known. This issue of «Studi di Memofonte» is thus offered in affectionate homage to a great scholar.

Warm thanks are particularly due to those scholars who have so knowledgeably and diligently aided the work of the editorial board preparing this issue.

A pochi mesi dalla pubblicazione di un ciclo di Paul Mellon lectures, tenute da Haskell nel 1994 (*The King's Pictures. The Formation and Dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers*, ed. K. Serres, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven and London 2013), anche la casa editrice SPES vuol contribuire a tener desto l'insegnamento di Francis Haskell proponendo in versione e-book il volume *Arte e linguaggio della politica*, edito dalla medesima casa editrice nel 1978 (disponibile da settembre).

Following the recent publication of the Paul Mellon lectures given by Haskell in 1994 (*The King's Pictures. The Formation and Dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers*, a cura di K. Serres, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press New Haven and London 2013) the publisher SPES makes its own contribution to the effort to maintain interest in the teaching of Francis Haskell by re-issuing as an e-book the volume *Arte e linguaggio della politica*, which it first published in 1978 (available from September).

A BRIEF DESCRIPTION: THE LANGUAGE OF STUART INVENTORIES

While laudatory adjectives proclaiming the quality, value and rarity of artworks is commonplace today, this has not always been the case. In early modern sources, descriptions of artworks are often frustratingly terse. Adjectives tend to be limited to very few words, especially in sale catalogues and inventories. This was despite the fact that first-hand viewing, ‘surveying’ and ‘taking’ or recording of objects was essential¹. The purpose of descriptions in sale catalogues and inventories was, in the first instance, to make an object recognisable for readers; in the case of sale catalogues, this enabled the buying public to identify an artwork, and for inventories, this facilitated the tracking of objects owned by a particular person. Compilers expected readers to *view* objects while consulting the descriptions. As such, they were briefly descriptive and not made as an exercise in explaining the meaning or importance of an artwork. However, even in their brevity, the descriptions offer insight into how artworks were presented and assessed in the early modern period.

Although the sale catalogue – initially a single sheet in the form of a bill – began to be produced on a limited scale in the seventeenth century, many auctions did not have one. In Amsterdam, these lists were more common than in London at the same time, but as Michael Montias has shown, the descriptions for artworks in such sale contexts are typically even more summary than those in inventories². Inventories were regularly commissioned upon the death of a person, and this was particularly important when there was a fortune – and inheritance – at stake. The whole panoply of household goods might feature in an inventory, from basic kitchen utensils and items of clothing to furniture, linens and artworks. Moreover, inventories have the benefit of providing references to furnishings and objects in the context of ownership and display. They are particularly valuable for art historians in analysing a vast range of questions about patronage, provenance, display and taste.

Scholarship on Dutch inventories, especially by Montias, has revealed the potential to analyse them as a body of literature, albeit one with a very limited vocabulary and strict conventions of style. Montias’s work on Dutch art records from 1600-1670 analyses the common subject categories of Dutch art at this time and elucidates the purpose of using such a limited vocabulary³. My study will ask many of the same questions for Stuart inventories compiled during roughly this same period to show a common currency of certain terminology across seventeenth-century art records as well as points of difference. Although Montias concentrates on the terminology deployed for pictorial subject matter, the focus here has been extended to adjectives and verbs. In addition, court-specific questions will be asked in terms of possible principles of display that governed which artworks were put on display and which ones languished in storage as they can be adduced in Stuart inventories. These considerations of display as well as broader considerations of taste are indebted to the work of Francis Haskell, whose work on Charles I’s picture collection revealed the potential for studying such patterns⁴.

¹ DENMARK HOUSE WARDROBE 1627, the goods being «Surveid, Viewed and the Remains thereof Taken in the months of November; and December [1627]», fol. 1r.

² MONTIAS 1999 and MONTIAS 2003. Further unpublished material collated by Montias is available in the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in The Hague. Another key resource is the collection of data compiled by Hofstede de Groot and later art historians also housed in the RKD, the «Fichescollection Hofstede de Groot». For early art auctions and their catalogues in the Netherlands, Paris and London, see LUGT, 1938-1964.

³ DE PAUW DE VEEN 1969 was an important precursor to Montias.

⁴ 1989 and 2013.

Remarkably, a large number of Stuart inventories survive, including records of Anne of Denmark's goods at Oatlands Palace from 1616-1618 and Denmark House in 1619; Charles I's pictures c. 1639 as compiled by his meticulous Keeper of Pictures, Abraham van der Doort; the royal family's goods that were dramatically auctioned off by the Commonwealth in 1649-1652; Charles II's pictures at Whitehall and Hampton Court c. 1666-1667; Henrietta Maria's goods at Colombes in 1669; James, Duke of York's pictures in 1674; and James II's pictures in 1685. The 1635 inventory of the Duke of Buckingham's picture collection also merits close inspection, especially as it contains artworks closely informed by (and influential to) court taste⁵. Some of these inventories have been transcribed and published, most notably those transcribed by Oliver Millar of Charles I's goods, while others have almost exclusively been scrutinised for provenance purposes⁶. The artist's name and subject of the artwork are commonly recorded, and in some cases dimensions and other details, but monetary value is conspicuously absent in these inventories, with the exception of the lists drawn up to auction the royal family's goods during the Commonwealth.

This essay will draw on my database, the *Index of Stuart Visual Culture*, which records the pictures, sculptures and tapestries in these inventories, comprising over 5,800 individual entries. While there is potential for a range of data analysis, the focus here will be on the language used to describe artworks in Stuart inventories, bringing in comparisons with contemporary Dutch records as well as with that deployed for tapestries and rich textiles. The significance of this analysis is manifold, reaching far beyond an understanding of early modern vocabulary for artworks and other material goods; the descriptions, with related information on attribution, palace and, in many instances, room displayed, reveal how artworks were encountered, perceived and valued within the complex dynamics of the Stuart court.

Inventories were regularly compiled at court, and were often commissioned to coincide with a big change, such as the beginning or end of a reign⁷. Major palace refurbishments also seem to have occasioned inventories to assess what might be used, needed and/or deployed elsewhere. Those entrusted with making inventories seem to have been relatively well informed about the goods they were recording, and held positions of real trust in the royal household. They were not notaries brought in from outside but court officials valued for their knowledge of the contents of a particular palace or general knowledge of artworks and household goods. As such, Stuart inventories were compiled by Keepers of the Wardrobe, Keepers of Pictures, Under-Housekeepers, court artists and selected court officials⁸. It was not unusual, though, for an inventory to not be signed or attributed to a particular compiler, but often related records or the handwriting can help identify the writer. The correspondence in phrasing for goods across inventories demonstrates that documents were typically composed

⁵ Bodleian Library, Oxford: MS Rawlinson A341, fols. 30r-41r. The inventory of pictures was first transcribed by DAVIES 1907 and more recently transcribed in full by JERVIS 1997. I have also consulted the 1655 Arundel inventory for comparison with the Stuart inventories, but these works are not part of my database. For the Arundel inventory, see HERVEY 1921.

⁶ DENMARK HOUSE INVENTORY 1619/PAYNE 2001; DENMARK HOUSE WARDROBE 1627; VAN DER DOORT/MILLAR 1960; THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972; CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922; HENRIETTA MARIA'S INVENTORY 1669; JAMES, DUKE OF YORK'S PICTURES 1674; JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758.

⁷ Compare these incentives for compiling inventories with those described by MONTIAS 2003 for Dutch citizens, pp. 218-219.

⁸ This again merits comparison with the notaries and scribes who recorded artworks in seventeenth-century Dutch sale catalogues and inventories. See MONTIAS 2003, pp. 218-219. Painters were occasionally named as witnesses (*getuigen*) or were otherwise involved in an inventory. Under-Housekeepers was the official title for the relatively high ranking servant who looked after and managed a particular residence; it did not denote a cleaner.

with the in-hand assistance of previous inventories⁹. With annotations a common feature, these were not just records to file but very much documents to be actively used by others who also enjoyed a position within the royal household and some domain over household goods.

Just as hierarchies of rank were omnipresent at court – dictating clothing worn, spaces occupied, access granted – so too, were gradings of objects according to material value. Inventories were generally organised by room or by object type. Some inventories comprise solely pictures and others document a broad range of goods, in which case tapestries and rich textiles trumped pictures. In the instances in which inventories are organised by room rather than object, the same rationale applied: tapestries were listed first, followed by textiles, furniture, then pictures¹⁰. In pictures-only inventories, the organisation seems to have been dictated by walking through a palace or room from one side to the other in what was deemed a logical manner¹¹. Some goods seem to have been closely linked to a particular palace and rarely moved to other palaces, while others were subject to regular movement; equally some spaces were regularly re-hung and renovated, such as the Long Gallery at Whitehall and bedchambers.

The entries for artworks are largely formulaic. The standard description for an inventoried picture in the Stuart period is: «A picture of [the subject]». ‘Piece’ (or ‘peece’) is also often used to denote an artwork and seems to have been largely synonymous with ‘picture’. ‘Painting’ is very occasionally used in the earlier inventories but only becomes common in James II’s inventory¹². A sculpture is consistently labelled ‘a statue’. And a miniature is usually designated ‘a limning’. Similarly, in the inventories for the House of Orange at the contemporary court in The Hague, pictures were customarily called the Dutch equivalents – ‘schilderije’ or ‘schilederie’ – and less often, ‘stuks’, the latter analogous to English ‘pieces’. In both the Dutch and Stuart inventories, sometimes a picture is listed as «A picture of [a subject from the Bible, mythology or history]» and in other cases the entry begins with the subject type: ‘a landscape’, or ‘a Christ’¹³.

Terms for a range of pictorial subjects are also quite prescriptive in Stuart inventories. The word ‘portrait’ or, as the Dutch termed it, ‘conterfeytsel’ or, from around 1640, ‘portret’, is not used found in any Stuart inventories in my database. The Dutch Stadhouder Frederik Hendrik’s 1632 inventory includes several ‘counterfeytsels’, but most artworks with named subjects were given the more generic label of paintings, ‘schilederijen’.

In the Stuart inventories, the portrayal of a named subject is often listed only by name, «Mary Queene of Scotland done by Mytens», as if by contrast to the Dutch sources, these

⁹ Compare for example, two entries for the same picture, *An Old Woman Sleeping in a Chair*, done in the style of Gerrit Dou (Royal Collection 403002), the first from CHARLES II’S INVENTORY/MILLAR 1922, and the second from JAMES II’S INVENTORY/BATHOE 1758: «Dow, An old woman asleep with a book in her lap» (p. 20, no. 337), and «Dow, A woman a sleepe wth a booke in her lap & a spinning wheele by her, & an old man a sleepe upon a bed by her» (p. 46, no. 531).

¹⁰ See for example DENMARK HOUSE INVENTORY 1619/PAYNE 2001.

¹¹ Van der Doort’s entries for the Long or Matted Gallery at Whitehall are so detailed to evidence that he was working from the left side down and then around.

¹² See the interesting entry in VAN DER DOORT/MILLAR 1960 for, «Item a peece of painting of a Cabbonett wherein all sorts of painting are painted as if some pictures were hanging at the wall as also of severall sorts, of drawings soe well in redd as in black Chalke Boxes wth books and manie other things painted [...]», p. 65, no. 17. See also «Item there hangs at the roof of the seeling above the Table don in oyle Cullors the moddle or first paterne of the paintinge wch is in the Banqueting house Roofe wch was sent by Sr Peter Paule Rubin to yor Maty to know yor Mats approving thereof painted», p. 91, no. 77. The only reference to ‘painting’ in the is found in THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972, the entry for Orazio Gentileschi’s allegorical ceiling paintings at Greenwich: «Nyne peeces of curious painting in the ceiling», valued at 600 pounds, p. 17, no. 3.

¹³ In some instances the subject eludes the scribe, as in VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 64, no. 10: «a peece of painting done by Torrentius whereof the invention and meaning is unknowne».

works circumvent the act of representation: here is the person herself/himself present¹⁴. In other cases, though, such works are described as a 'picture' – «A man and his wifes Picture» and similarly self-portraits of artists are pictures of the artist by that artist: «litttle picture of Holbin himself»¹⁵. Another common term for a portrait is a 'head', as in, «A head of Sir Thomas More» or «Titian's head done by himself, in a black cap»¹⁶. Intriguingly, a 'head' is not synonymous with a bust-length portrait, i.e. one without arms, since such heads are often said to include arms. A 'head' might be named or unnamed, of a biblical subject or portrait sitter, even 'Italian' or 'Dutch', 'bald' or «dressed with flowers».

The level of detail provided for portraits varies from the simple naming of the subject to information about size ('to the waist', 'at length', 'soe bigg as the life', 'to the feet'); orientation ('full forward face', 'side faced', 'almost a side face'); age ('child', 'youth', 'old', 'auncient'); hair style and colour ('short', 'behind his ears', 'somewhat hanging downe', 'hanging about', 'curled', 'yellow', 'black'); clothing and head dressings ('in armour', 'in a laced ruff', 'in a blue doublet', 'black habit', 'hunting habit', 'nun's habit', 'morning' [mourning]); jewellery ('in her ear', 'at her breast', 'in his cap'); collar ('ruff', 'laced ruff', 'downfalling ruff', 'great ruff', 'ruff band', 'ruff richlie adorned', 'boned lac'd falling band', 'plaine band', 'without a ruff'); what is held in the hands ('his gloves', 'a handkerchief', 'a letter', 'a book', 'a fan', 'a ring', 'hands together'); even the colour of facial hair ('grey beard', 'red beard'). Van der Doort was especially meticulous in noting these details for his portrait sitters, and such specifics can be found in the other inventories to a lesser extent, with the portrait subjects in the Commonwealth sale inventories being the most sparsely described.

Being able to distinguish one portrait from another was especially important in describing unknown sitters, so often the detail congregates in such portraits. There was little chance of mistaking the picture in Charles II's inventory of a «A fat man with a double chin and a bawld head» or Van der Doort's painstakingly elaborated

Item don upon the right light upon a round blew grounded Card painted a Lady as yett unknowne in a black dressing and habbitt holding both her hands one over another in a plaine unlaced Band with a Jewell at her breast set in a white tourn'd Ivory box¹⁷.

Clothing or one's 'habit' was apparently an instant identifier, and efforts to describe the style of dress include 'citizens habit' (for a Dutch subject), 'shepherdess's habit' and, perhaps describing portraits in masque attire – «outlandish dress» and «phantastick habit»¹⁸. 'Dress' was generally not used to describe clothing but for textiles worn in the hair, 'dressed' hair or 'dressing'. References to old-fashioned 'habit' include «an ould Dutch woeman her head dressed after the old fashion with linin in a black habbit» as well as descriptions of 'antick habit', 'Roman habit' or even «habit of Hercules (or other ancient god or goddess)»¹⁹. If clothing thus seems to have been a key signifier in identifications, facial features were rarely considered noteworthy; references to eye colour, scars, or size of nose are totally absent. The

¹⁴ *THE INVENTORIES 1649-1651*/MILLAR 1972, p. 69, no. 15.

¹⁵ *THE INVENTORIES 1649-1651*/MILLAR 1972, p. 262, no. 102; *DUKE OF BUCKINGHAM'S INVENTORY 1635*/DAVIS 1907, no. 294.

¹⁶ *JAMES II'S INVENTORY*/BATHOE 1758, p. 51, no. 589 and p. 12, no. 131.

¹⁷ *CHARLES II'S INVENTORY*/MILLAR 1922, p. 12, no. 192; *VAN DER DOORT*/MILLAR 1960, p. 119, no. 63.

¹⁸ *VAN DER DOORT*/MILLAR 1960, p. 11, no. 15; *CHARLES II'S INVENTORY*/MILLAR 1922, p. 85, no. 161; *JAMES II'S INVENTORY*/BATHOE 1758, p. 76, no. 878; *THE INVENTORIES 1649-1651*/MILLAR 1972, p. 68, n. 131. See also the lone portrait that is explicitly listed as depicting the sitter in 'masking habitt', *VAN DER DOORT*/MILLAR 1960, p. 197, no. 17.

¹⁹ *VAN DER DOORT*/MILLAR 1960, p. 50, no. 48; *CHARLES II'S INVENTORY*/MILLAR 1922, p. 1, no. 4; *VAN DER DOORT*/MILLAR 1960, p. 169, no. 30; *THE INVENTORIES 1649-1651*/MILLAR 1972, p. 143, no. 90.

‘double chin’ remark in the example cited above is highly unusual²⁰. Other interesting exceptions include the portraits of «An Italian Lady a full face & posture» and the «Black Complexioned venician gentlemans head»²¹.

‘Dutch’ and ‘Italian’ are the most frequently cited national identifiers for portrait sitters, including an unnamed ‘Dutch prince’²². Knowledge of national styles of dress must have been convenient for adducing the subject’s nationality, but presumably the artist’s style was a factor too in identifying a work as ‘French’, ‘Italian’, ‘Spanish’ or ‘Dutch’. None of these works, for example, were attributed to a particular artist: «A Grandee of Spain in gilded armour Trunk breeches and white bootes»; «An Italian Lady. In a greate Ruffe and embrodered cloathes» and «Two Spanish Children wth a dog by them»²³. The artist’s nationality need not however match that of the subject, with works such as «a portrait of a Dutch lady with a great roff» attributed to an Italian painter²⁴. Incidentally, ‘Dutch’ seems to have referred to any Netherlandish sitter, with this example possibly referring to a sitter from the Southern Netherlands. Moreover, we find a portrait by Rubens of «Vandyke in a dutch habit»²⁵. Similarly, pictures by Pieter Brueghel are said to be peopled with ‘Dutch’ peasants²⁶. The dearth of references to civic identity is thus notable.

Other designations for subject types are also generic, such as ‘lanskip’ or ‘landscape’, ‘sea piece’, ‘flowerpott’ or ‘flower piece’, standardised in a manner comparable to contemporary Dutch inventories and sale catalogues. A portrait or history painting might also contain a ‘lanskip’ within it, such as Van Dyck’s ‘Great Piece’ or the «Landscept peece where Cupid & death hath mistooke there bowes, where the ould folks are shott wth arrowes falling in love & the yong folks are shott wth death»²⁷. A landscape need not be a naturalistic depiction but could be allegorical, as in the «Landshape wth Death Heaven and Hell in it»²⁸. Thus the elasticity and co-existence of types or pictorial genres is of particular interest with landscapes. Even a picture that depicted no land at all might be deemed as such: «Sea landshape done by [Joos de] Momper», listed in the Commonwealth sale inventories²⁹. These points are consistent with what we find in Frederik Hendrik’s 1632 inventory³⁰.

Normally, landscapes were not seen to merit much detail beyond whether they were ‘great’ (large) or ‘small’, though occasionally some are said to contain ‘ruins’, and rarely seen to warrant detailed descriptions such as:

Item besides the said peece, another aforesaid fellow Lanskip peece where the Countrey People are a dauncing contyening some 35 little figures alsoe in a black ebbone frame painted upon the right lighte³¹.

²⁰ The same portrait is described in *JAMES II’S INVENTORY/BATHOE* 1758 as «A fat man’s head bald, with a double chin», p. 4, no. 39. For the only other reference to the size of a chin, see another entry in *JAMES II’S INVENTORY/BATHOE* 1758, a portrait of a man with a ‘long chin’; p. 49, no. 571.

²¹ This is even more curious because it appears in the usually laconic *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972, p. 315, no. 272; *VAN DER DOORT/MILLAR* 1960, p. 12, no. 22.

²² *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972, p. 316, no. 278.

²³ *CHARLES II’S INVENTORY/MILLAR* 1922, p. 13, no. 214, *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972, p. 316, no. 278; *CHARLES II’S INVENTORY/MILLAR* 1922, p. 26, no. 485. See also «An Italian lady with a Heron», in the *DUKE OF BUCKINGHAM’S INVENTORY 1635/DAVIS* 1907, no. 203.

²⁴ *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972, p. 303, no. 81.

²⁵ *CHARLES II’S INVENTORY/MILLAR* 1922, p. 17, no. 273.

²⁶ See for example, *CHARLES II’S INVENTORY/MILLAR* 1922, p. 17, no. 284, more examples cited below.

²⁷ *VAN DER DOORT/MILLAR* 1960, p. 42, no. 1 and p. 188, no. 31.

²⁸ *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972, p. 418, no. 29.

²⁹ *Ivi*, p. 276, no. 16.

³⁰ See for example, «Een landtschap met water vol visschen, Savory, ende de beeldekens door Poelenburch» and «Een landschap vol schooner vrucht met de historij van Ceres», p. 192, nos. 241 and 238.

³¹ *VAN DER DOORT/MILLAR* 1960, p. 77, no. 8.

Arguably even this picture could make identification challenging, and presumably involve carefully counting the thirty-five figures.

Other standardised vocabulary is used to denote works that might also be classified today as landscapes but which were instead given independent categories in the Stuart sources; 'winter piece' (works by Rubens and Brueghel) or 'harvest' (works by Bassano and Brueghel) are comparable to the Dutch 'winter' and 'oogst'. 'Kitchen' was also used as a classification of picture, represented in works by Joachim Buekelaer and Brueghel, and 'fish market' was deemed suitable for works by Bassano and Buekelaer, terms that also had their Dutch equivalents³². The variety of specialised landscape terms – such as beach, mountain, wilderness, dunes, fishing and woods – which Montias found in Dutch records, though, is not reflected in the Stuart sources³³.

While Montias has shown that the term 'stil leven' appears with some frequency in Dutch inventories, it is non-existent in the Stuart sources until James II's inventory of 1685. Here we find three 'pieces' of 'still life' by Caravaggio, van Aelst and Jan de Heem. The same De Heem picture is described in Charles II's inventory as «De-heme, A Cup of Pearle shell on a Table», but in James II's inventory it became «A piece of still life, a mother of pearl cup in it by De Heem»³⁴. Thus in the earlier sources artworks that currently would likely be termed 'still lifes', such as «A peece of birds fruite & fishes», «A Peece of plate Oysters grapes & a lemon» and «A Dutch picture of bread Cheese and Bacon», are instead described in terms of the specific creatures and goods depicted rather than in terms of a standardised type³⁵. Notably a few of these works are presented self-evidently as Dutch, even if there is no attribution³⁶.

But equally a fruit 'piece' might be styled as Italian, for example «An Italian Fruite peece wth Figgs and Meddlars in itt» and «Grapes, Apples, Pomegranates & c. An Italian piece»³⁷. Spanish still-lives could also be recognised along such nationalistic lines in the case of Juan Labradore, «Spanish. Grapes. done Levorador»³⁸. Labradore's pictures are also described in a comparable manner to the Dutch still-lives discussed above, being designated «pieces of fruit»³⁹. The few 'banquets' recorded in the Stuart sources are sometimes called 'Dutch' or 'Holland' and comparable with the generic Dutch term 'banquet', such as «A Dutch banquet wth Apples, & holland Chese & c.»⁴⁰. Other more abstract nouns for still lifes in Dutch sources, such as *vanitas* or *memento mori*, are also lacking in the Stuart inventories, although images of a saint with a 'deaths head' are sometimes listed.

³² See also *THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972*, p. 186, no. 9: «An Italian Bocher. selling meate at».

³³ See MONTIAS 2003, p. 222.

³⁴ *CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922*, p. 27, no. 630; *JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758*, p. 8, no. 88. The other pieces of 'still life' in the *JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758* are: «a piece of still life being a wine flask with lemons and bread», p. 43, no. 491, and «A large piece of still life, being fowls», p. 44, no. 508. The former is possibly to be identified with one of two pictures listed in *CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922*: «An Italian peice, A Bottle, dish of Lemons, with Bread & c.», p. 12, no. 198 or p. 49, no. 605, «A Bottle, a dish of lemons, with bread, and other things. An Italian Peece. Painting».

³⁵ *THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972*, p. 194, no. 142; *Ivi*, p. 64, no. 75; and *DENMARK HOUSE INVENTORY 1619/PAYNE 2001*, p. 38, no. 9.

³⁶ See also «A picture of a Dutch Citchin» and «A picture of a Dutch Citichin wth a hare», *DENMARK HOUSE INVENTORY 1619/PAYNE 2001*, p. 38, nos. 7 and 10.

³⁷ *THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972*, p. 416, no. 8 and *CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922*, p. 80, no. 86. The former can tentatively be identified with a picture listed in *VAN DER DOORT/MILLAR 1960*, p. 187, no. 18. The latter is probably the same picture listed in *JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758* as: «An Italian piece of fruit, with grapes and flowers», p. 81, no. 947.

³⁸ *THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972*, p. 63, no. 53.

³⁹ *THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972*, p. 263, no. 115 and p. 311, no. 202; *JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758*, p. 90, no. 1073.

⁴⁰ *THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972*, p. 315, no. 261. On terms used for Dutch still-life pictures, see MONTIAS 2003, pp. 225-227.

'Perspective' is a category found in both Stuart and Dutch inventories, accounting for 63 entries for pictures at the Stuart courts. The term could encompass a variety of subjects, with the description often accompanied by a reference to a place, such as a 'temple', 'church', 'prison' (St. Peter was a common choice for such perspectives), Christ in the House of Martha and Mary (another biblical subject apparently deemed suitable for a perspective) or a portrait sitter (Charles I and Henrietta Maria being the subjects of several). Given that complex spatial organisation is a feature of such pictures, the architectural setting was central to identifying it, and indeed to mastery of this type, as seen in Hans Vredeman de Vries's 'perspective' (Royal Collection 405475), which hung in Somerset House in 1619 and Whitehall Palace in the mid-1660s⁴¹.

Genre-subjects, such as the popular pictures of ladies and gentleman in interiors termed 'geselschap stuck' (company piece) and the 'boerengeselschap' (peasant company) in the Dutch Republic seem to correspond to the English types: 'Dutch parlor' and 'Boors merry-making' or 'Boors at their past-time'. Around five pictures could be identified as comparable to the high-class merry company scenes that proliferated in the Dutch Republic, and these are customarily described along the lines of 'A Dutch parlor & some Dutch figures'⁴². The identification of these subjects with a Dutch setting and Dutch people is notable. There are also a number of peasant scenes of 'boors' in Stuart inventories that are Dutch in both designation and attribution. Dutch sources similarly use 'boer' to denote such works and adhere to specific pictorial types: 'boerendans' (peasant dance) and 'boerengeselschap' (peasant company). Stuart inventories include images described along comparable lines: «Brugle, Dutch Boores making a pastime»; «A painting in black and white of boors dancing»; «A merry-making with Dutch boors» and «A Dutch Kermisse»⁴³.

Surprisingly, 'history' as a category of painting is very rarely deployed in Stuart inventories⁴⁴. Instead 'history' seems to have been reserved for the more expensive, perhaps deemed more inherently noble, medium of tapestry⁴⁵. By contrast, with a different inflection, pictures provide 'stories', but the term 'story', too, is relatively sporadic in inventories; instead, as with the removal of the layer of representation with portraiture, the pictures *are* stories; they are not seen to represent them: «The Birth of Christ» or «Andromeda and Perseus»⁴⁶. Biblical histories in particular are not presented specifically as 'stories', and it is possible that this related to the function of religious works to serve in personal devotional practice⁴⁷.

The comparisons with Frederik Hendrik's 1632 inventory are again revealing: in this case, too, 'historie' is used almost exclusively to refer to tapestry subjects – although there are

⁴¹ DENMARK HOUSE INVENTORY 1619/PAYNE 2001, p. 37, no. 2, and CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 7, no. 92.

⁴² THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972, p. 276, no. 10; and similarly: «A Dutch Parlor» and «A Dutch Parlor a little figure dancing in it», recorded in the *Ivi*, p. 306, nos. 122 and 123. See also VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 177, no. 38; the associated banquet scene could perhaps also be interpreted as a «merry company».

⁴³ CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 17, no. 284; JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758, p.13, n. 140 (Stool Room); *Ivi*, p. 13, no. 149, (Stool Room); CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 17, n. 279.

⁴⁴ The history pictures in JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758 include entries for a Roman history, a depiction of Antony, four unnamed history pieces and, p. 28, «The history of King Charles the Second's taking shipping at Scheveling in Holland».

⁴⁵ The only artwork that I have found described as a 'history' in Stuart inventories is in CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 27, no. 496: «Il Capasino, Curtius Romanus his history in a round seeleing piece. Wrights Lottery».

⁴⁶ JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758, p. 64, no. 718, and DUKE OF BUCKINGHAM'S INVENTORY 1635/DAVIS 1907, no. 24. There is a very interesting exception in DUKE OF BUCKINGHAM'S INVENTORY 1635/DAVIS 1907 inventory of a picture attributed to 'Gentileco' [Orazio Gentileschi], «A Fiction of Divers Women and a Satyr».

⁴⁷ The only 'story' of a biblical nature listed in the Stuart inventories is in CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 27, no. 510: «Luke Van la due, The Story of St. Sebastian».

a few exceptions, including an unnamed 'historie' by Van Dyck⁴⁸. But in line with earlier observations about Dutch sources and their acknowledgement of artworks as representations, the history paintings in The Hague were unambiguously presented as paintings in most cases, such as «Een schilderije daerinne Symeon» [a painting with Simeon therein] or «Een schilderie sijnde een crucifix» [A painting being a crucifix]⁴⁹. Most forcefully, there is «Een schilederie representerende een Magdalena» [A painting representing a Magdalen]⁵⁰.

Although the artist's name has traditionally been foregrounded in descriptions of artworks, this was not consistently the case with early modern inventories. Notably, the earlier Stuart inventories recorded for Oatlands and Denmark House avoid identifications of the artist⁵¹. The Duke of Buckingham's 1635 inventory includes a range of attributions (over two-thirds of the pictures are attributed) and, for the royal Stuart inventories, there is a marked change c. 1639 with the inventory of pictures compiled by Van der Doort⁵². Prioritising attribution, Van der Doort's descriptions expand to «A picture of [subject] done by [artist]» (the usual configuration for portraits) or, more simply, for most religious, mythological and other history paintings, 'a Christ' (or 'a Mercury' or 'a King David') done by [artist's name]'. Van der Doort draws added attention to the artist's name through marginal notations: 'done by [artist's name]'. Frederik Hendrik's 1632 inventory and Dutch inventories tend to regularly provide attributions, and perhaps it is worth asking if the Dutch-born Van der Doort knew of Dutch conventions for describing artworks, if not standard Dutch terms for artworks such as 'Boor'.

In contrast to Van der Doort's artist-centric descriptions, Commonwealth sale entries position the subject first, followed by the artist. This is consistent with Frederik Hendrik's inventory, too. As with Van der Doort, a striking preponderance of these artworks were 'done' by an artist. 'Done' is similarly used in later Stuart inventories. The verb 'to paint' appears with some frequency in Van der Doort, although almost always it is used to further clarify that a picture was «painted on the right light» or «painted on the wrong light», referring to whether a picture was lit from the left (right light) or right side (wrong light)⁵³. Thus, artworks are rarely described as 'painted by' an artist; instead, the idea was that the artist 'did' pictures. Again, there are analogies to contemporary Dutch inventories, where pictures are customarily presented as 'gedaen van' (done by) or 'gemaect van' (made by)⁵⁴. But as we have already seen, the Dutch sources are much more insistent on historical pictures as representations. While we still find images of 'Een Cupido' and the like, it is far more common to see 'Een schilderije van' [a painting of] prefacing the subject; instead of the 'Mary and Christ Child' of Stuart inventories, the Dutch inventories list 'Een schilderije daer Maria sit met een kindeken op den schoot' or 'Een Marijbeelt' [an image of Mary]⁵⁵.

In most cases after the Restoration it is common to find the artist again centralised. In both Charles II and James II's inventories, the artist's name precedes the subject. In a fascinating change, the active verb 'done' is only rarely deployed after the Restoration, and the

⁴⁸ DROSSAERS – LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 274. See also p. 192, no. 239, and p. 203, no. 516.

⁴⁹ DROSSAERS – LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 186, nos. 111 and 108. There are a few exceptions, including «Een geboorte Christy [...]», no. 110.

⁵⁰ DROSSAERS – LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 210, no. 695.

⁵¹ This is typical of the period; see also Philip 1848.

⁵² The 1635 inventory consists of entries that have the artist's name first, followed by the subject, for example, no. 121, «Titian. – An Ecce Homo».

⁵³ A notable exception is «Item a Prospective peece painted by Hookgest and the Queenes Picture therein at length don by Cornelius Johnson [...]», *VAN DER DOORT/MILLAR* 1960, p. 58, no. 9.

⁵⁴ In Rubens's 1640 inventory, there is a portrait by Tintoretto «gemaect door syn hand» [made by his hand]; *DUVERGER* 1989, p. 293; in the 1632 inventory of the Stadhouder, p. 183, no. 61: «Een schilderije daer Maria sit met een kindeken op den schoot, door Van Balen gedaen».

⁵⁵ Such as «Een schilderij daerinn eenden Cupido [...]»; p. 183, no. 49. For the other two references cited here: p. 183, no. 61, and p. 185, no. 90.

same alteration can be found in Dutch inventories and indeed sale catalogues as well. 'Done' is replaced by a simple 'by' or the Dutch 'van'. This change in terminology may be indicative of the reduced stress on the craftmanly nature of painting.

Attribution of artworks is normally presented as self-evident when a work is clearly identified as 'done by' an artist. A few are distinguished by being 'moderne', and as such done by contemporary, seventeenth-century artists. At the opposite end are old artworks described as 'antique' in age or style, this referring almost exclusively to ancient Rome⁵⁶. But over half the artworks in the *Index of Stuart Visual Culture* are not attributed. Many are said to have been made 'after' or be 'copies after' another artist; others are after an artist's 'manner' or 'way'. Titian was the artist most copied, with Raphael, Correggio, Holbein and Van Dyck also popular sources for copyists⁵⁷. An inventory might more tentatively add that a picture is 'said to be done' or 'thought to be' by a particular artist, or 'out of the School' or even 'an Immetator' of an artist⁵⁸. And as previously mentioned, the artist's country of origin is even occasionally offered as a point of identification, with references to pictures that are by 'an Italian hand', 'Venetian hand', 'a Frenchman', 'a Spaniard', or, pointedly, 'an old Italian master'.

With different compilers, rulers and motivations for making inventories, naturally there are other differences amongst the Stuart inventories. Information on frames, for example, is divergent. The early inventories of Oatlands and Denmark House describe curtains for pictures but not frames, and frames are not a feature of the descriptions in Buckingham's 1635 inventory. Curtains seem to have been largely removed (or not accounted for) in Van der Doort, who however does regularly specify the frame type ('speckled wood', 'carved and gilded', 'streyning', 'black'). Information on frames is listed in all of the later inventories, though not in the case of all pictures. Unusually, James, Duke of York's 1674 inventory includes notes on the frames (or lack thereof) for all of the 52 pictures listed. While certainly a number of artworks had frames that were not recorded, the descriptions show that artworks were hung alongside other works with different styles of frame, and indeed pictures without frames were displayed and not necessarily consigned to storage.

Other differences in the nature and range of information supplied about artworks, including vocabulary for assessing quality, are also discernible across the Stuart inventories. Van der Doort, a painter himself and connoisseur who carefully reflected on authorship and meticulously noted the direction of lighting in pictures, provides a level of refinement and detail that is absent in the Commonwealth inventories. The 1635 inventory of Buckingham's goods also reveals a sophisticated knowledge of the collection, and key issues of authorship and quality. Perhaps at odds with their interest in raising money to pay off the king's debts, the Commonwealth descriptions are more perfunctory, with little relish in the artworks themselves – even as sources of potential profit.

⁵⁶ Such as a picture in *HENRIETTA MARIA'S INVENTORY* 1669, «An other Nostre Dame with a Jesus in her Armes of a moderne hand» (the Fontebuoni picture now in the Royal Collection), fol. 210v, or the statue listed in the *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972 of a «Moderne Lucretia», p. 138, no. 21. 'Antique' is used for some statues, including several in *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972 such as «A head antique. ye Buske Moderne», p. 144, no. 104, and can also refer to a style of dress, «The Prince of Orange in an Antique habit», *HENRIETTA MARIA'S INVENTORY* 1669, fol. 212v. See also MONTIAS 2003 on the Dutch use of 'modern' in Dutch inventories and sources, pp. 232-233.

⁵⁷ Other artists whose works were copied include Brueghel, Bassano, Andrea del Sarto, Leonardo, Michelangelo, Veronese, Lucas van Leyden, Miereveldt, Durer and Gentileschi.

⁵⁸ The latter example relates to a painting recorded by *VAN DER DOORT*/MILLAR 1960 (and echoed in the *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972 as «the 3. disciples Comeing from fishing said to be don by one at Room who is an - Immetator of Caravagio», p. 181, no. 12; *THE INVENTORIES* 1649-1651/MILLAR 1972, p. 315, no. 263: «thre Fisher men.done by Mich.Angelo Cororagio said to be don by one at Room who is an - Immetator of Caravagio».

It cannot be claimed that the trustees of the Commonwealth sale inventories lacked a suitable expert on art. Jan van Belkamp, the painter and successor of Van der Doort as the Keeper of the King's Pictures, was a trustee of the sale and as such must have overseen the cataloguing of pictures⁵⁹. The entries show a conversance with artworks that are 'copies', but there is much less interest in the condition of artworks or overall quality. Perhaps the limited descriptions were a result of time constraints or even possibly to be attributed to parliamentary aesthetics. It is also possible that pictures-only inventories can be associated with greater detail and sophistication regarding quality than much broader inventories of goods like the Commonwealth sale.

Royal inventories compiled after the Restoration include more regular references to condition, attribution and quality than the Commonwealth sale inventories. This could be attributed to the fact that three of these four inventories comprise solely pictures. For example, adjectives appear with greater frequency in the inventory of Charles II's pictures of c. 1666-1667, as are gradations of attribution and assessments of quality ('slight', 'very good'). Even if the artist is unknown, his country of origin seems to have been relevant: eight pictures are described as by an 'Italian hand'. Charles II's interest in acquiring the best of Henrietta Maria's pictures at Colombes after her death in 1669 – as advised by a group of commissioners he sent to Paris – necessitated several assessments of quality and rarity in a manner that is relatively unusual in inventory descriptions of pictures; in one case an artwork is described as 'knowne by the King'⁶⁰. The relatively short 1674 inventory of James, Duke of York's pictures (only 52 items) is striking in its paucity of information: no attributions to artists, few references to portrait subjects and limited descriptions with a brief subject and the frame, such as «A lady with a guylt frame»⁶¹. The 1685 inventory of James II's pictures is a much more extensive document appropriate to a newly crowned king, and continues along comparable lines to that of Charles II's c. 1666-1667 one. The similarity of phrasing in many examples strongly suggests that Charles II's inventory was used in the making of the 1685 document. What is perhaps most notable about the 1685 inventory is the already mentioned introduction of the term 'still life' as well as the adjective 'neat', a new (but only twice used) word that accords well with prevailing taste of the late seventeenth century, meaning finely painted.

Notwithstanding these differences across inventories, it is notable just how unusual it is to find vocabulary that relates to the quality of an artwork in any of the inventories. Such assessments were common in contemporary treatises on art, for example Edward Norgate's *Miniatura* and Henry Peacham's *The Art of Drawing*, where 'best', 'excellent', and 'good' all feature. Naturally such descriptions are also omnipresent in early modern biographies of artists⁶². In remarkable contrast, references to artworks that are 'good' or even 'very good' are scant in Stuart inventories and recorded for only five paintings (and no sculptures)—by Holbein, Palma Vecchio, Veronese, Correggio and an attributed landscape – and in the cases of the Veronese and Correggio the 'very good' refers to the quality of a *copy* rather than an original or 'principal' painting. Perhaps it was particularly important to note that a copy was of good quality when presumably the quality of an original was self-evident. Two other references to 'good' pieces describe not the artwork itself but the painter: 'some Good Germaine painter' and 'a good Italian hand'⁶³. Not that 'good works' were necessarily put on

⁵⁹ A point also made in MILLAR 1972, xv, and HASKELL 1989, p. 226.

⁶⁰ HENRIETTA MARIA'S INVENTORY 1669, fol. 219v.

⁶¹ Bodleian Library MS Bodl 891, item nos. 24, 27, 33, 34, 36, 40, 41, 44, 48 and 50 are *all* listed as such.

⁶² Pliny the Elder, it is worth noting, was keen to stress quality, but did not use 'good' or 'best' for artworks, and describes only a single artwork as 'excellent', an engraving by Dioscurides; *Historia Naturalis*, vol. 6, book 35, chapter 36, p. 389.

⁶³ VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 80, no. 22; JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758, p. 34, no. 393.

display. The only two artworks in James II's 1685 inventory that are described as 'good' were both placed in storage at Whitehall.

A handful of other adjectives can be gleaned from the inventory descriptions of pictures, including 'faire' (twice), 'fine' (five times, all in James II's 1685 inventory), 'excellent' (twice in Van der Doort) and the abovementioned 'neat' (twice in James II's 1685 inventory). Fair seems to have been a particularly high compliment, denoting not just quality but value, judging by its widespread use in inventories to describe the richest textiles. Fine too seems to have had very positive associations, again embodying both quality and value. Frederik Hendrik's inventory is also limited in its praise of pictures; a lone painting (an unattributed Madonna) is deemed 'seer fray' [very beautiful]: «Een Marijbeelt, seer fray gedaen, hebbende haer kindeken op den schoot»⁶⁴. Another unattributed painting of 'paradijs' [Paradise] is unusually bestowed with the compliment of being 'seer curieuselijck gedaen' [very curiously done]⁶⁵. Again as with copies, perhaps the inference is that noting quality for an unattributed work was useful when authorship was uncertain.

Neat or 'net' would become a popular compliment for pictures in the second of the seventeenth century in the Dutch Republic, a convenient qualifier of both moral cleanliness and exacting brushwork that is characteristic of Gerrit Dou and the Leiden school⁶⁶. The choice of 'neat' in James II's 1685 inventory is interesting, being associated with the Dutch painter Allart van Everdingen's (1621-1675) *Rocky Landscape with River*, 1657.⁶⁷ While it was in storage, another landscape, «one of the four seasons neat figures and armour», hung in the Whitehall Stool Room. 'Neat' pictures thus demanded close inspection, perhaps like the 'night' and 'dark' pictures (six references throughout the inventories), which tended to be housed in cabinet rooms, closets and dressing rooms: «A picture of night worke of our Saviour when Herods soldiers put a reede into his hand in stile of a sceptre [...]» in Anne of Denmark's closet at Oatlands; a *St. Christopher* painted on copper that hung in Charles I's Cabinet Room; and a picture attributed to Bassano in Charles II's Closet which can likely be identified with *Animals and Figures in a Landscape* currently in the Royal Collection⁶⁸.

This may explain why other pictures that would also have been seen as 'dark' or 'night pieces' were also often placed in such small rooms with restricted access, including Hendrick van Steenwyck's *Liberation of St. Peter*, displayed in the King's Cabinet Room under Charles I; a painting in the style of Gerrit Dou, *An Old Woman Sitting in a Chair*, which was kept in the King's Closet under both Charles II and James II; and the 'large night piece' by Dou, which hung in James II's Great Closet⁶⁹. In fact, all of the pictures labelled as works by Dou in the inventories were situated in the King's Closet – except one which was placed in Henrietta Maria's cabinet by her bedchamber at Colombes. Evidently these were pictures that invited close looking. Works ascribed to Hendrick van Steenwyck, Rembrandt, Adam Elsheimer and other artists working in a 'dark' manner were also commonly placed in such rooms.

⁶⁴ DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 267, no. 90. In another instance, it was not the picture itself but the fruit depicted in the painting that is described as 'schoone', p. 192, no. 238.

⁶⁵ DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1974, p. 191, no. 215.

⁶⁶ See SLUIJTER 1988 and HECHT 1989.

⁶⁷ Royal Collection 403477.

⁶⁸ Royal Collection 405632. For the picture in Anne of Denmark's closet, see *OATLANDS PALACE*.

East Sussex Records Office, Glynde MS 321. For the Steenwyck: «Item a prospective peece of ye imprisonmt of st Peter where: 3. watchmen, are, whereof one lying along, and 2: alsoe sitting a sleepe in a black frame, don upon the wrong light», VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 84, no. 41. Similar works by Steenwyck appear in the Dressing Room at Hampton Court under both Charles II and James II: «St. Peter In Prison. A night peece», p. 76, no. 49; and a «small perspective, where St. Peter is in prison» that is recorded in the same room in *JAMES II'S INVENTORY*/BATHOE 1758, p. 78, no. 906. A Steenwyck 'Night peece' also appears in *THE INVENTORIES 1649-1651*/MILLAR 1972 in the Greenwich closets, p. 63, no. 58. Interestingly, 'dark' pieces are always found in smaller rooms while 'night pieces' are occasionally also displayed in more public galleries.

⁶⁹ *JAMES II'S INVENTORY*/BATHOE 1758, p. 47, no. 546.

'Perspectives' were also regularly kept in cabinets and closets, presumably inviting scrutiny of the complex perspectival arrangement and small figures. Works by Steenwyck and Pieter Neefs can generally be found in such rooms or dressing rooms, while perspectives which featured members of the royal family tended to be more centrally positioned in galleries, such as a Cornelis Johnson and Steenwyck portrait of Charles I 'in little' that was hung in Paradise and the Houckgheest image of Charles I and Henrietta Maria dining placed in the King's Gallery at Hampton Court c. 1666-1667⁷⁰. The King's Chair room was similarly deemed suitable for two perspective portraits by Jan van Belkamp of Charles I and Henrietta Maria, and a 'large' perspective might find a home in a gallery under James II⁷¹. Unusually, under Anne of Denmark there are a number of small perspectives displayed in her 'Great Gallery' at Somerset House⁷².

'Curious' is the most common complimentary adjective associated with artworks in Stuart inventories, being used for ten pieces, including two curiously carved frames. The early modern understanding of 'curious' artworks apparently related to the level of finish and detail, of careful workmanship, a sense of being carefully and 'cunningly wrought'⁷³. Figures tend to be small in 'curious' pictures, with artworks by Jan van Eyck, Giovanni Grimaldi, Cornelis van Poelenburgh and Lucas van Valckenburgh fitting this description. François Clouet's portrait of King Charles IX of France was also described as 'very curious', and as a full-length figure of just 14x11 inches this was a work that merited close inspection; it was accorded a prominent position in the King's Chair Room at Whitehall under Charles I. Perhaps most noteworthy is the classification of Van Dyck's *'Great Piece'* as 'being very Curiously done' in the Commonwealth sale inventories. Given the paucity of detail in many of the Commonwealth entries and the very large scale of the painting, this assessment of the picture was probably meant to underscore its quality. Because this portrait so forcefully promotes Stuart lineage and claims to kingdom, this attention may have been focused more on its value as an accomplished work by Van Dyck than the subject matter. However, it remains somewhat at odds with Commonwealth descriptions to find such a strongly monarchical portrait given special attention.

Certainly no other artworks in the Commonwealth sale inventories were presented as 'curious', and the only 'good' or 'fine' pieces thus listed were tapestries. None were labelled 'famous' or 'rare' and even references to condition are scant when compared to the numerous descriptions of 'spoiled' and 'defaced' works detailed in 1639 and c. 1666-1667. If 'great' appears commonly, it was almost certainly in the sense of the scale rather than quality; 'great' connoted almost exclusively size in inventories (both English and Dutch) of the period⁷⁴. An exception seems to be found in Henrietta Maria's post-mortem inventory, where «A great Picture of the good Samaritan» by Domenico Fetti is recorded; at 23x17 inches this was a considerably smaller picture than conventional 'great' pictures for which dimensions are provided in inventories⁷⁵.

⁷⁰ CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, fol. 45r, no. 70, and fol. 47v, no. 128

⁷¹ For the portraits by Belkamp, see VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 68, nos. 31 and 32. For the large perspective by Steenwyck, see JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758, p. 81, no. 936.

⁷² See fol. 19v, no. 2; fol. 21 r, no.1 and no.5; fol. 22r, no. 5; and fol. 22v, no. 3.

⁷³ See for example Shakespeare's *Venus and Adonis* for a reference to 'curious workmanship', line 755; *Cymbeline* for a «most curious mantle, wrought by the hand [...]», line 3807; and *All's Well that Ends Well* for «rather curious than in haste», line 260. See also the description of «curious coats cunningly wrought», in anonymous book, *Floddan field in nine fits being an exact history of that famous memorable battle fought between English and Scots on Floddan-hill* [...], published in London in 1664 (p. 42).

⁷⁴ See for example Van der Doort's entry for a painting of Adam and Eve with a «greate staff wth greate hornes», VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 90, no. 76.

⁷⁵ HENRIETTA MARIA'S INVENTORY 1669, fol. 200v.

'Great' pictures were more often positioned in larger rooms such as galleries and halls and even bedchambers, though a few 'great' works were kept in the closet. The Duke of Buckingham's inventory includes 11 'great' pictures, which may suggest a preference for very large-scale works. Smaller works termed 'small' or 'little' were regularly hung in more compact spaces like closets and bedchamber, but there are interesting examples of small works – by celebrated artists – being displayed in galleries⁷⁶. Two 'little' landscapes by Rubens ('a morning' and 'an evening') hung, for example, in the Great Chamber at York House, while a 'little' copy of the 'Labella Jucunda' (*Mona Lisa*) was displayed in the Gallery. Under Charles I, a 'little' copy of a Raphael altarpiece was positioned in the King's Chair Room; and under Charles II, two 'little' works by Guilio Romano and another 'after the manner of Raphael' enjoyed placement in galleries⁷⁷.

Moreover, galleries were often a mix of large and smaller works, such as the 'Great Gallery' at Denmark House in 1619, hung with 56 pictures including several 'small' landscapes and other 'small' works alongside portraits, religious pictures and mythological paintings⁷⁸. Of the 81 pictures in the Long Gallery under Charles II, the scale ranges from Van Dyck's vast 'Great Piece' to several small religious pictures by Domenico Fetti. Certainly there was an effort to impress the large audiences expected in gallery spaces with works by (or after) famed artists, whether 'great' or 'little', but 'little' works were apparently considered more suitable on the whole for smaller spaces.

Nevertheless, references to the fame of the artist or the artwork itself are largely eschewed. Van der Doort is the only source who does this, and even then to describe a watercolour by Correggio, Titian's *Venus of Pardo* and Giambologna as 'the famous sculptor'⁷⁹. Similarly, given how often Norgate enthuses that something is the 'best', it is all the more peculiar that artworks are not comparably judged in inventories; a single picture seemed to merit 'best' in Stuart inventories, a work attributed to Titian: «The best Madonna with a Tobias in it Dutch present». But, when this was recorded c. 1666-1667, it was not proudly displayed but tucked in storage⁸⁰.

Surely our own understanding of display is governed by the principle that high quality works should be showcased, while lower quality and damaged pictures should be hidden in storage. That however was not always the case at the Stuart court, as the inventories reveal. A painting by Titian might languish in storage while unattributed pictures were proudly hung in prominent locations from the Long Gallery to State apartments. Today we might conclude that the abovementioned 'Titian' was probably not a 'real Titian'. However this assumption is complicated by the many damaged, 'spoiled' and unattributed works, or even pictures deemed 'meanly' by Van der Doort or 'slight' in later inventories, that were prominently displayed at Stuart palaces.

Numerous paintings were displayed in 1639 that had been 'defaced' by 'quicksilver' en route to from Mantua to London and still others – with no proud Gonzaga provenance – were kept in 'old defaced' frames⁸¹. Only those pictures deemed 'utterlie ruined and spoyled' were relegated to storage in 1639; this distinction is telling: only such 'utterly ruined' works were deemed unfit for display, while ones that were partially ruined were nonetheless

⁷⁶ The works described as small or little that were listed in the 'Great Gallery' at Somerset House for the Commonwealth sale are likely to have been brought there for purposes of display for the sale rather than having originally been housed there.

⁷⁷ VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 63, no. 37; CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 2, no. 16, and p. 10, no. 151.

⁷⁸ For the small works in the Great Gallery, see p. 38, nos. 1, 2, 3, 4, 11 and 15.

⁷⁹ VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 156, no. 1; p. 19, no. 16 and p. 11, no. 16.

⁸⁰ CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 46, no. 532.

⁸¹ See for example the Correggio picture displayed in the Privy Gallery that was placed in an 'old defaced' frame; VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 26, no. 18.

considered suitable. At least this was the case in 1639. By c. 1666-1667, when an inventory of Charles II's pictures was compiled, ten pictures described as 'much spoiled' were nonetheless displayed, while only four similarly described pictures were put in storage. Charles II for example had a 'slight copy' of the Virgin and Child with St. Anne in the Long Gallery at Whitehall as well as a small 'slight' Landskip and a 'slight' copy of Titian's Family of the Marquis de Guasto in the King's Closet at Whitehall⁸². James II's 1685 inventory also includes several references to 'slight' pictures, some of which were displayed, including the same family portrait in the closet, two 'slight' landscapes in the Whitehall Presence Chamber and a 'very slight' picture of 'gods and goddesses' was hung in the 'old gallery' at Windsor⁸³.

Copies, too, were not necessarily side-lined, as long as the original painting was considered important and/or if the subject merited display. Copies abound on the walls of galleries and throughout the state apartments. Closets and cabinets were filled with limned copies of portraits and history paintings. The Duke of Buckingham's gallery at York House included a copy after a Bartolomeo Manfredi cupid; the Long Gallery at Whitehall under Charles II included copies after Titian's *Ecce Homo* and Raphael's *Battle of Constantine* and James II's 1685 gallery at Hampton Court was hung with copies after Veronese and Titian works⁸⁴. Subject matter, especially when it came to portrait copies, was certainly a key factor that determined display, and this explains for example why Mytens was directed to make a copy after Isaac Oliver's miniature of Prince Henry. Mytens's copy was hung in the King's Bedchamber at Whitehall in the inventories of 1639, 1649 and c. 1666-1667⁸⁵. Copies of portraits of other family members were also strategically displayed; dynasty governed this aspect of display, and indeed one might argue that pedigree and connection was more important than authorship of such works.

Moreover, the 'value' of a picture for display at the Stuart court was not wholly tied to the attribution or the quality. Given the sparseness of explicit value judgements provided for pictures in Stuart inventories, it is notable that such assessments are nevertheless often offered for tapestries and rich textiles. To give a sense of comparison with descriptions of textiles in the 1627 inventory of the wardrobe at Denmark House, 51 items are described as 'faire', the word being selected chiefly to describe very rich *passementerie* of silk, lace and/or precious metals as well as mantles, beds and Persian carpets⁸⁶. Over twenty-five objects are labelled 'fine', including tapestries, carpets and trimmings; five different Turkish carpets are all proclaimed to be 'of ye best making'⁸⁷. Clearly, it was rich textiles rather than pictures that merited such acclaim. In addition, the entries to describe furnishing textiles tend to be much longer and more detailed than those for pictures. There is every sense that quality was communicated not just in adjectives but in the length of description. Similarly, amongst the tapestries listed in all the Stuart inventories studied here, they are proportionally more often associated with adjectives denoting quality, especially 'good' (six times) and 'fine' (ten times).

Such data supports Malcolm Smuts's important 1996 article on the greater material currency of tapestries and textiles over pictures at the early modern court, a currency embodied in such qualitative adjectives⁸⁸. Moreover, a systematic examination of the language of Stuart inventories helps to clarify the disparity in the value of pictures and textiles at the early modern court. This study has also shown how pictures were considered and valued in

⁸² CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 6, no. 79; p. 21, no. 358 and p. 23, no. 392.

⁸³ JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758, p. 48, p. 95 and p. 72.

⁸⁴ DUKE OF BUCKINGHAM'S INVENTORY 1635/DAVIS 1907, no. 140; CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 5, no. 61, and p. 2, no. 19; JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758, p. 86, no. 1008, and p. 80, no. 930.

⁸⁵ VAN DER DOORT/MILLAR 1960, p. 35, no. 3; THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972, p. 267, no. 181 and CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922, p. 15, no. 245.

⁸⁶ DENMARK HOUSE WARDROBE 1627.

⁸⁷ DENMARK HOUSE WARDROBE 1627, fol. 9r.

⁸⁸ 1996.

terms of the language used to describe them. The brief descriptions recorded by court officials use, for the most part, a standardised vocabulary and formulaic phrasing. Repetition of vocabulary and phrasing provided a kind of authenticity for an artwork: this is the same picture that was here the last time this inventory was taken; this is a Titian painting of the *Eve Homo*. As has been stressed here, too, recognisability was essential, and this was seen to be facilitated largely by identification of the artist and the subject, often the size and number and/or scale of figures, and in the case of portraits, by aspects of dress or national identity. Adjectives may be, on the whole, rarely deployed, but patterns can be gleaned in their usage that relate to perceptions of quality and to suitability for a particular location, such as 'night' or 'dark' pieces being placed in closets and cabinets. In the case of some seemingly vague terms such as 'curious', analysis of artworks deemed thus gives greater clarity about what is meant. Equally dimensions given for pictures in inventories reveals that 'great' referred not to quality but size. Surprisingly, condition, attribution and even quality did not always dictate what artworks were positioned on display and which ones were demoted to storage.

In addition, the analysis of changes in descriptions across a series of inventories of the same royal dynasty and across individual artworks is also revealing, including the development of new terms like 'still life' and adjectives such as 'neat', and the differing priorities of compilers. References to quality and condition were not always at the forefront, but they became more consistently applied after the Restoration. Close connections with vocabulary in contemporary Dutch inventories, too, suggests a shared language of describing artworks, but this seems to have not necessarily translated into a common notion of what these objects were at their core, and how they functioned for viewers: if for the Dutch they seem to have been, in the first instance, pictures, *representations*, at the Stuart court, the pictures *were* people, stories.

If scholars have long lamented the loss of artworks that once graced the Stuart court – whether through destruction, sale or dispersal under the Commonwealth or subsequently – and expressed frustration at the difficulty of identifying so many pictures described so briefly in inventories, the study of Stuart inventories provides a new way to bring these pictures back to the court, back to life.

BIBLIOGRAPHY

MANUSCRIPTS

DENMARK HOUSE WARDROBE 1627

Denmark House Wardrobe, 1627, Society of Antiquaries, London, MS 137.

HENRIETTA MARIA'S INVENTORY 1669

Henrietta Maria's inventory at Colombes and Chaillot, 31 October-5 November 1669, National Archives, London, SP 78/128, fols. 190-206.

JAMES, DUKE OF YORK'S PICTURES 1674

Inventory of household goods and pictures of James, Duke of York, 1 June 1674, Bodleian Library, MS Bodl 891; transcribed in Paul Mellon Centre, Ellis Waterhouse archive, box 'E.K.W.archive' folder 'J'; in 'The art world in Britain 1660 to 1735, at <http://artworld.york.ac.uk>; accessed 30 September 2013.

OATLANDS PALACE [c. 1618]

Undated inventory of the oratory and closet at Oatlands Palace [c.1618], East Sussex Record Office, Glynde MS 321.

SECONDARY SOURCES

CHARLES II'S INVENTORY/MILLAR 1922

King Charles II's Collection, An Inventory of All His Majesties Pictures in Whitehall, in Hampton Court and in Stoare, Copy of a contemporary MS. in the possession of H.M. The Queen, transcribed by O. MILLAR, London 1922 (unpublished).

DENMARK HOUSE INVENTORY 1619/PAYNE 2001

M.T.W. PAYNE, *An inventory of Queen Anne of Denmark's "ornaments, furniture, household stuffe, and other parcells" at Denmark House, 1619*, «Journal of the History of Collections» 13, 1, 2001, pp. 23-44.

DROSSAERS–LUNSINGH SCHEURLEER 1974

S.W.A. DROSSAERS, TH.H. LUNSINGH SCHEURLEER, *Inventarissen van de Inboedels in de Verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken, 1567-1795*, The Hague 1974.

DUKE OF BUCKINGHAM'S INVENTORY 1635/DAVIS 1907

R. DAVIES, *An inventory of the Duke of Buckingham's Pictures &c. at York House in 1635*, «Burlington Magazine», 10, 1907, pp. 376-382.

DUVERGER

E. DUVERGER, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Seventiende Eeuw, 1636-1642*, 1, IV, Bruxelles 1989.

GRIFFEY 2001

E. GRIFFEY, *The Artist's Roles: Searching for Self-Portraiture in the Seventeenth-Century Netherlands*, PhD, The Courtauld Institute of Art, London 2001.

HASKELL 1989

F. HASKELL, *Charles I's Collection of Pictures*, in *The Late King's Goods: Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, edited by A. MacGregor, London-Oxford 1989, pp. 203-31.

HASKELL 2013

F. HASKELL, *The King's Pictures: The Formation and Dispersal of the Collections of Charles I and His Courtiers*, London-New Haven 2013.

HECHT 1989

P. HECHT, *De Hollandse fijnschilders: Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam 1989.

HERVEY 1921

M.F.S. HERVEY, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, Cambridge 1921.

JAMES II'S INVENTORY/BATHOE 1758

Catalogue of the Collection of Pictures, &c. belonging to King James the Second, edited by W. BATHOE, London 1758.

JERVIS 1997

S. JERVIS, *Furniture for the First Duke of Buckingham*, «The Journal of the Furniture History Society», 33, 1997, pp. 57-74.

LUGT 1938-1964

F. LUGT, *Répertoire des Catalogues, 1600-1825*, I-III, The Hague 1938-1964.

MONTIAS 2003

M. MONTIAS, *How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 30, 3/4, 2003, pp. 217-235.

MONTIAS 1999

M. MONTIAS, *Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1597-1638)*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek» 50, 1999, pp. 145-181.

ROBERTS 2007

B. ROBERTS, *The anti-hero of the youth: Johannes Torrentius*, «Leidschrift», 22, 3, December 2007, pp. 13-29.

SCHREVELIUS 1648

T. SCHREVELIUS, *Beschrijving der stad Haerlem. Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinge der stadt Haerlem*, Haarlem 1648.

SHIRLEY 1848

The Inventory of the Effects of Henry Howard, K.G., Earl of Northampton, taken on his death in 1614, together with a transcript of his Will, translated by E.P. Shirley, «Archaeologia», 42, 1869.

SLUIJTER 1988

E.J. SLUIJTER, *Leidse fijnschilders: Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760*, Leiden 1988.

SMUTS 1996

M. SMUTS, *Art and the Material Culture of Majesty in Early Stuart England* in *The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture*, edited by M. Smuts, Cambridge 1996, pp. 86-112.

THE INVENTORIES 1649-1651/MILLAR 1972

The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651, edited by O. MILLAR, in «Walpole Society», 43, Glasgow 1972.

VAN DER DOORT/MILLAR 1960

VAN DER DOORT, *Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I*, edited by O. MILLAR, in «Walpole Society», 37, Glasgow 1960.

ABSTRACT

This essay examines the language used to describe artworks in Stuart inventories. This analysis is based on my *Index of Stuart Visual Culture*, a database which records the pictures, sculptures and tapestries in Stuart inventories, currently comprising over 5,800 individual entries. Comparisons are made with contemporary Dutch records as well as with Stuart descriptions of tapestries and rich textiles. The significance of this analysis is manifold, reaching far beyond an understanding of early modern vocabulary for artworks and other material goods; the descriptions, with related information on attribution, palace and, in many instances, room displayed, reveal how artworks were encountered, perceived and valued within the complex dynamics of the Stuart court.

Questo saggio analizza il linguaggio usato per descrivere le opere d'arte negli inventari degli Stuart. L'analisi si basa sull'*Index of Stuart Visual Culture* (curato da chi scrive), un database dedicato ai quadri, alle sculture e agli arazzi degli Stuart, attualmente composto da oltre 5.800 voci. I confronti lessicali sono realizzati con i coevi inventari olandesi, nonché con le descrizioni di epoca Stuart di arazzi e ricchi tessuti. Il significato di questa analisi è molteplice, andando ben al di là della comprensione di un lessico inerente opere d'arte e altri beni materiali e risalente alla prima età moderna. Le descrizioni, con le relative informazioni concernenti l'attribuzione, il palazzo e, in molti casi, persino le stanze dove erano conservate, rivelano come le opere d'arte erano percepite e valutate all'interno delle complesse dinamiche della corte Stuart.

NOBILI DAME E VEDOVE PIE: DEVOZIONE E *MATRONAGE* ARTISTICO NELLA FERRARA POST-TRIDENTINA

Se attualmente le donne del Rinascimento estense risultano ben note grazie a fiorenti e decennali studi dedicati alla corte ferrarese e alle loro reggenti¹, pressoché sconosciuto è il mondo femminile del secolo successivo in un difficile contesto di provincia sottoposto all'egida dello Stato Pontificio². Gli schemi culturali e le direttive familiari entro le quali si mossero figure come Lucrezia Borgia, Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga evidenziano una peculiare autonomia d'azione e la disponibilità di ingenti capitali nella gestione di un potere politico assai rilevante che permise loro di promuovere una vasta opera di *matronage* artistico e la fondazione di luoghi pii in città. Le donne della nobiltà e della borghesia ferrarese del XVII secolo vissero invece con tutt'altro tenore sia le loro aspirazioni religiose, alimentate da una profonda condivisione delle istanze controriformistiche, che l'attività di committenti senza mezzi e le risorse a disposizione delle dame estensi: ricche sì, ma non «super-power», talvolta indipendenti ma pur sempre fortemente imbrigliate dalle rigide norme sociali che ne frenavano le volontà³. L'indagine che prende avvio col presente studio cerca di far luce su alcune di queste emblematiche figure femminili che, spesso strettamente legate fra loro, pur muovendosi nelle retrovie, promossero la costruzione di chiese, l'erezione di altari e la decorazione di cappelle, rimarcando il desiderio di affermare una precisa identità sociale in linea con le nuove direttive religiose. Al contempo sostennero, e anzi, a volte intrapresero, le attività assistenziali ispirate e suggerite dagli ordini religiosi da poco insediatisi in città, soprattutto Gesuiti e Teatini.

Così, da una parte attraverso l'abbellimento di luoghi pubblici come chiese e sacelli, strumenti per divulgare messaggi spirituali, e dall'altra grazie all'impegno caritatevole, utile a caratterizzare una peculiare autonomia femminile all'interno di un contesto gestito al maschile, si crearono gli spazi di azione in cui operarono le donne di cui si tratterà. La mancanza di fonti quali contratti ed esplicite commissioni, la cui sottoscrizione diretta era loro legalmente interdetta, rende difficile comprendere chi fossero e le strategie sociali adottate per espletare le loro intenzioni. Si rende pertanto necessario ricorrere soprattutto ad inventari di beni e testamenti: attraverso i primi è possibile considerare la cultura materiale femminile e, a volte, le personali predilezioni collezionistiche delle proprietarie, mentre, grazie alle successive redazioni dei secondi e una riflessione sui diversi lasciti, è facile desumerne aspetti relativi le condizioni finanziarie, la fitta rete di relazioni sociali entro cui si mossero in vita e, naturalmente, le loro estreme volontà. Poco utili si rivelano le cronache cittadine coeve nelle cui pagine queste donne compaiono spesso soltanto come fugaci ed anonime presenze dimostrando come, il più delle volte, i contemporanei non ne riconoscessero gli sforzi, di prassi ricondotti invece alle figure dei mariti o dei fratelli.

Il 7 giugno del 1629 durante la visita pastorale del vescovo Lorenzo Magalotti al conservatorio di Santa Barbara, il priore Francesco Sonzoni lamentando l'indigenza in cui versava l'istituto rimarcava l'urgenza di ottenere nuove suppellettili. Poiché non era in grado di provvedervi, il presule fece esplicito appello alle dame più in vista della città, citandole per

Ad Andrea Faoro, Don Enrico Peverada e Laura Graziani Secchieri un sentito e doveroso grazie.

¹ Nell'ambito della vasta bibliografia sull'argomento si segnalano alcuni studi fra i più attinenti gli aspetti che qui si tratteranno: VALONE 1992; VALONE 1994a; DUNN 1994; KING 1998; BREVAGLIERI 2000; *COMMITTENZA ARTISTICA FEMMINILE* 2000; REISS-WILKINS 2001; VALONE 2001; MANCA 2003; ZARRI 2004; WELCH 2005; GHIRARDO 2008; WILLIAMS 2012.

² Gli studi sulla Ferrara del Seicento si sono da poco intensificati ma fondamentali rimangono SOUTHOORN 1988 e i contributi raccolti in *CULTURA NELL'ETÀ DELLE LEGAZIONI* 2005 con bibliografie precedenti. Di recente pubblicazione è CAPPELLETTI-GHELFÌ-VICENTINI 2013.

³ MURPHY 1996, p. 191.

nome, affinché si adoperassero nell'organizzazione di una *questua* a tale scopo⁴. Echeggiano naturalmente i cognomi delle gentildonne afferenti alle più illustri casate ferraresi, come le marchese Bentivoglio, Giglioli, Bevilacqua, Tassoni, la contessa Mosti ed altre più generalmente menzionate ma, nonostante la ricca provenienza, è loro richiesto soltanto un atto caritatevole mirato a ricavare elemosine per semplici oggetti liturgici senza la pretesa di grossi investimenti finanziari. Va infatti anticipato che il *matronage* femminile a Ferrara, durante il XVII secolo, non conobbe l'ampio respiro che caratterizzò altre realtà coeve come ad esempio quella romana o, in scala nettamente minore rispetto la capitale, la vicina Bologna benché non manchino casi degni di nota⁵. Alcune ferraresi, di cui si tratterà, sembrano infatti aver condiviso con le colleghe felsinee una forte e decisa consapevolezza della propria identità femminile e una efficiente operatività in campo sociale, individuata da alcuni studi come tipica della tradizione emiliana e, tramandata di generazione in generazione, ancora oggi riconoscibile⁶. Il nobile lignaggio non contraddistinse sempre le più solerti mecenati di dipinti e apparati per le chiese cittadine che, spesso appartenenti invece alla ricca borghesia mercantile cittadina, riuscirono con più facilità a sottrarre parte del loro patrimonio alle rigide regolamentazioni dei passaggi ereditari.

A Lucrezia Marocelli, figlia di Annibale, vedova di Fino Fini, si deve ad esempio la committenza a Carlo Bononi delle quattro grandi tele per il presbiterio della chiesa di Santa Maria in Vado⁷. Nel testamento della donna, datato 1622, si destinano 2000 lire marchesane al pittore per i dipinti che esso «ha convenuto e promesso» e 1500 lire da impiegare per l'organo «overo in altre cose bisognevoli» per la stessa chiesa. Si tratta forse del più vasto e noto ciclo pittorico ordinato da una donna in città, tale da assicurare a Lucrezia la sepoltura in un luogo strategico e prestigioso dell'edificio, proprio a ridosso del tempietto del Miracolo del Preziosissimo Sangue, garantendo così alla famiglia Fini particolare lustro e visibilità sociale. Nel 1696 Elisabetta Zeni Vendeghini, proveniente da un'agiata famiglia di mercanti di sete, riservava diversi scudi alla «fabbrica dei Cappuccini da spendere in suppellettili per bisogno della loro sagrestia e non in altra cosa»⁸; Gaspara Rizzoli, vedova di Giovan Battista, nel testamento del 1640, dispose che fossero venduti tutti i suoi beni e, del ricavato, 1000 scudi fossero impiegati nell'erezione di una cappella nella chiesa del Gesù per la sepoltura sua e del marito, 1000 depositati al Monte di Pietà e, con i redditi sviluppati in quattro anni, fosse allestito un «teatro per l'esposizione del Santissimo Sacramento [...] che ogni anno l'ultimo triduo di carnevale si vuole fare nella detta Chiesa» e dopo il suddetto periodo volle che la cifra fosse spesa nell'apparato da rinnovare annualmente per l'occasione, ossia nel materiale necessario e nei lumi di cera come ad olio «e non in altro»⁹. Moglie e madre di un mercante era stata anche Barbara Tubi, vedova dal 1626 del signor Alberto Raspi, proprietario di una fornita

⁴ PALIOTTO 2009, p. 373 da ADFe, *Visit. Civitatem*, cc. 191v-195r.

⁵ VALONE 1994a. Carolyn Valone ripercorre numerosi emblematici esempi di *matronage* femminile a Roma fra il 1560 ed il 1630 soprattutto in merito a progetti architettonici evidenziando come la venerabile tradizione delle antiche matrone cristiane quali committenti avesse dato vita ad imponenti imprese capaci di imprimere al volto delle città italiane un forte impatto. Per il contesto bolognese si veda soprattutto ZARRI 1991; MURPHY 1996; MURPHY 1999; MURPHY 2000.

⁶ PASSERINI 1991, p. 107; MURPHY 1996, p. 200.

⁷ Per la decorazione della chiesa di Santa Maria in Vado affidata a Bononi rimando a *LA BASILICA DI SANTA MARIA IN VADO* 2001; GALVANI 2003, in particolare le pp. 23-25. Il testamento di Lucrezia è conservato in ASFe, ANA, Scipione Naselli, matr. 781, P10, 1622.

⁸ Il documento è conservato in ASFe, ANA, Attanasio Baldi, matr. 1112, P17, 1696. Per l'inventario dei beni della donna si veda MAZZEI TRAINA-SCARDINO 2002, pp. 465-468.

⁹ Le carte dell'atto si trovano in ASFe, ANA, Giovanni Tomaso Saracco, matr. 919, P5, 1640. La vedova Rizzoli, nel testamento del 1644 darà attuazione alle ultime volontà del marito che aveva disposto di lasciare la loro abitazione alla Compagnia di Sant'Orsola. Gaspara morirà poi nel 1647 ma in questi tre anni aprirà una pagina nuova per la vita delle religiose a Ferrara promuovendone la convivenza in un'unica sede sulla strada di Spazzarusco. *ELLE S'ADOPRAN* 2004, pp. 59-62.

bottega di panni in piazza e forse socio proprio del fratello di Elisabetta Vendeghini. La donna dettò nel 1678 un articolato testamento in cui disponeva di provvedere, con rilevanti somme di denaro, all'accomodamento di più cappelle in chiese diverse, non solo all'interno delle mura cittadine, con mezzi differenti¹⁰. Attraverso un legato alla reverenda madre Verdiana Caterina Gasparini, Barbara vincolava al monastero di Ca' Bianca «un quadro con cornici indorate in cui vi è dipinta la Beata Vergine del Carmine che tiene sotto il suo manto diversi Padri e Monache con corona d'argento sopra la testa e voti simili», la lampada d'ottone che solitamente teneva accesa davanti al dipinto, una Madonnina di terracotta ed un Puttino di stucco avvolti in pizzi e ricami. Un quadro con l'immagine di Sant'Antonio da Padova venne riservato invece alla chiesa di San Giacomo di Vaccolino, nei pressi di Comacchio, dove sarebbe stato collocato con una cornice in forma di ancona dipinta e con una serie di suppellettili, precisamente elencate, dalle quali ancora traspare la familiarità della testatrice con i manufatti tessili: oltre a una pietra sacra, candelieri ed un paliotto dipinto, si ordinarono tovaglie di differenti fogge e lunghezze, stole, 'vellieri', borse e cuscini guarniti, tutti di color bianco. Ancora, un corredo di preziosa biancheria e ricercati damaschi venne assegnato «alla prima cappella nell'entrare a man sinistra» nella chiesa di San Girolamo, presso i Carmelitani Scalzi di Ferrara, il quale altare, dopo aver subito modifiche strutturali al fine di renderlo conforme a quelli ad essa antistanti, avrebbe accolto «il Crocifisso grande di stucco che ha in casa» la testatrice, una croce d'ambra con la sua cassetta e due quadri, uno con l'Annunciazione ed uno con la Beata Vergine, San Giorgio, San Maurelio e «un mezzo uomo ritratto»¹¹. A partire dai casi sin qui riportati si deduce che l'attenzione delle donne borghesi verso le chiese si manifestò per tutto il secolo con differenti mezzi e modalità ma senza l'impiego di enormi disponibilità finanziarie. Il fatto che queste somme non fossero di norma altissime lo dimostra il fatto che spesso si optasse, al momento della morte, per la devoluzione di beni diversi e di opere d'arte già possedute in vita e non con la realizzazione di nuove. Oggetti dal profondo valore affettivo e devozionale, i dipinti, così come i gioielli, gli argenti e i più raffinati tessuti, erano evidentemente i più 'cari' doni possibili.

La carità e munificenza femminile contribuirono, soprattutto nella prima metà del secolo, anche all'erezione di nuove chiese, alimentate dal fervido clima controriformistico e dalla strenua volontà di agevolare l'introduzione in città dei nuovi ordini¹². Angela Moschini, anch'essa borghese, vedova dell'architetto Giovanni Battista Aleotti, di concerto alle volontà del marito morto nel 1636, nominò sua erede universale, nel testamento del 1650, la chiesa di Santa Apollonia dei Reverendi Padri del Terzo Ordine di San Francesco¹³. È Baruffaldi tuttavia a testimoniare che l'impresa, avviata soltanto nel settembre del 1662, conobbe diversi ostacoli poiché «mentre non gli manchino quelle persone che l'assistanza con la loro carità come l'illustrissima signora Donna Bradamante Calcagnina Bevilacqua¹⁴ ed il signor conte Cosimo Tassoni et altri devoti, ma vedendo in questa città non essere più carità per amore di Dio, dubito che li poveri frati haveranno molto che fare per ridurre à perfezione la detta chiesa»¹⁵. Risalgono infatti alla prima parte del secolo gli sforzi più ingenti per incentivare l'insediamento degli Ordini religiosi nell'ex-capitale estense attraverso il finanziamento per la

¹⁰ASFe, ANA, Attanasio Baldi, matr. 1112, P8, 1678 mentre l'inventario è pubblicato in MAZZEI TRAINA-SCARDINO 2002, pp. 391-394.

¹¹ Le opere elencate non sono citate in nessuna opera della letteratura coeva.

¹² Per comprendere il clima spirituale e religioso della Ferrara post-tridentina si rimanda a PEVERADA 1974a; PEVERADA 1974b; PEVERADA 2003; SAMARITANI 2004; PALIOTTO 2006; PALIOTTO 2009.

¹³ Il testamento della donna è conservato in ASFe, ANA, Francesco Pasti, matr. 955, P2, 1650, mentre l'inventario è pubblicato in MAZZEI TRAINA-SCARDINO 2002, p. 226. Le definitive volontà del marito, Giovanni Battista Aleotti, sono raccolte in ASFe, ANA, Mainardo Guarini, matr. 852, P23, 1631, mentre il repertorio dei beni è trascritto in MAZZEI TRAINA-SCARDINO 2002, pp. 224-226. Si ringrazia Cecilia Traina per i suggerimenti.

¹⁴ Per la marchesa Calcagnini si veda VICENTINI 2007.

¹⁵ BARUFFALDI 1660-1720, I, c. 12, anno 1662.

costruzione di nuovi edifici, non solo chiese ma anche conventi, e la promozione di un certo tipo di assistenza filantropica mirata alla protezione soprattutto di vedove e vergini in istituti e congregazioni appositamente fondati. È in queste imprese che le nobildonne di Ferrara giocarono un ruolo essenziale. Aristocratiche, ricche, soprattutto vedove, meglio se senza figli: così, negli studi più recenti dedicati agli insediamenti dei Gesuiti in Italia, si delinea il profilo della tipica patrona facilmente riconoscibile anche in alcune figure di benefattrici ferraresi¹⁶.

A partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento il sostegno di alcune donne garantì alla Compagnia del Gesù una veloce e determinante diffusione. Diverse dame, attratte dalle idee innovative sulle condizioni femminili e dall'enfasi di un'oratoria emozionale, sposarono la causa della riforma gesuita rispondendo all'urgente necessità di un pubblico servizio assistenziale. Fra le tante citate da Carolyn Valone per il contesto romano, Laura Battiferri degli Ammannati a Firenze, Violante Gozzadini a Bologna, Isabella Feltria a Napoli, si inserisce anche Maria Frassoni del Gesso che, per prima, a Ferrara favorì l'espansione del neonato collegio dei Gesuiti¹⁷. Rimasta vedova nel 1550 di Lanfranco Frassoni Dal Gesso, uno dei due fattori ducali, cioè dei due più alti funzionari dell'organigramma estense, senza prole, devolse tutto il capitale di cui poteva liberamente disporre dopo la morte del marito, circa 70.000 scudi, per acquistare il fabbricato di Santa Maria della Rosa nel centro città, assai vicino al castello e al palazzo ducale, e permettere così ai padri di trasferirsi da una sede ormai diventata insufficiente ed inadeguata in una ampia, decorosa e dalla localizzazione strategica. Al momento del solenne riconoscimento dei meriti, Maria Frassoni venne nominata dai Gesuiti 'fondatrice di merito', ufficialmente declassata dal duca Ercole che, pur avendo elargito alla compagnia soltanto 1000 lire, fu riconosciuto e dichiarato fondatore effettivo. Si tratta di uno scenario emblematico, che si ripete simile in altre città dove i seguaci di Sant'Ignazio, dopo una prima fase di assoluta accettazione, e anzi di intensa ricerca, dell'appoggio femminile, cominciarono ad allentare i legami con le benefattrici per assicurarsi invece la protezione di più potenti reggenti maschi¹⁸. L'avallò politico divenne loro indispensabile e molto più utile dei sostegni finanziari garantiti dalle gentildonne attraverso eredità sempre più difficili da gestire, rese meno attrattive dalle continue rivendicazioni dei famigliari delle vedove, poco disposti a rinunciare alle loro spettanze¹⁹.

Sulla scia di questa tradizione e di tali modelli di comportamento, a Ferrara nel primo Seicento diverse dame si adoperarono per la causa dei Gesuiti, prima fra tutti la contessa Felice Sassatelli. Originaria di Imola, si sposò per ben tre volte, con Felice Pratonieri di Raggio, con Erneste Bevilacqua e con il condottiero Torquato Conti, accumulando un ingente patrimonio distribuito fra le possessioni di Ferrara, Imola e Reggio accresciuto anche dalla restituzione della dote dell'unica figlia Bevilacqua, premorta alla madre, anch'essa, per ben due volte, vedova. La prima versione testamentaria della nobile risale al 1630 e poco differisce da quella definitiva del 1638 dove, con precisione, si dispongono diversi legati in favore della compagnia del Gesù di Ferrara e della loro nuova sede fra cui l'obbligo di far fare «la casa e strada avanti la Chiesa del Gesù» in conformità ad un disegno realizzato da padre Silvestro Mutio ed

¹⁶ Sulla tradizione dei Gesuiti in Italia ed, in particolare, sui rapporti fra la Compagnia e le benefattrici femminili cfr. ZARRI 1991; VALONE 1994b; KIRKHAM 2000; HUFTON 2001.

¹⁷ Per gli esempi citati si veda sinteticamente a VALONE 1994; MURPHY 1996; KIRKHAM 2000; CONELLI 2004.

¹⁸ Per la più approfondita trattazione di queste dinamiche rimando a HUFTON 2001, p. 329; CONELLI 2004, pp. 413-416.

¹⁹ Come recenti studi hanno messo in evidenza, la committenza femminile di progetti architettonici così come di più modeste opere d'arte, decorazioni o cappelle, e in generale il ruolo di impresarie che spesso le donne ricoprirono fra Cinque e Seicento risulta nelle testimonianze in parte celato dalle più note attività maschili. A titolo esemplificativo si rimanda, fra le numerose indagini che hanno affrontato il tema, a DENNIS 2012.

ufficialmente consegnato nelle mani del notaio rogante²⁰. Non è noto come fosse questo progetto e se effettivamente i lavori, che si avviarono solo a partire dal 1676²¹, furono conformi ad esso ma una lapide nella piazzetta antistante il tempio, ancora oggi leggibile, onora la memoria della duchessa quale generosa benefattrice dell'ordine, secondo Borsetti, la principale²². Come notifica il Segretario preposto nel *Libro di memorie per la Comunità di Ferrara*, molteplici complicazioni rallentarono ed ostacolarono infatti l'ottemperanza ai vincoli testamentari dato che i Gesuiti, una volta ricevuta l'eredità della vedova, avrebbero arbitrariamente distratto i beni a favore dei confratelli operanti sul territorio veneto. Tramite la *lamentatio* della comunità ferrarese si evince che l'entità del lascito fosse di enormi proporzioni e che obbligasse i padri «ad ornare la chiesa, con fabbricarvi altari e rendere più spaziosa e praticabile la strada pel concorso delle carrozze, et a fare molte altre opere, che risultano in decoro e magnificenza della città»²³.

Fu forse a causa di questa vicenda o per l'adempita realizzazione in vita delle proprie intenzioni che un'altra nobile cittadina²⁴, Barbara Gonzaga Calcagnini, mutò i destinatari dei suoi principali lasciti nelle susseguenti versioni testamentarie, sostituendo i Gesuiti, favoriti nella redazione del 1635, con i padri della chiesa di Santo Stefano di Novellara ed i Teatini di Ferrara, privilegiati nella stesura del 1643 ed in quella definitiva di dieci anni dopo²⁵. Insieme ai padri di Sant'Ignazio, l'ordine dei Chierici Regolari è quello che nella città legatizia, per tutto il XVII secolo, godette di maggior appoggio da parte di donne devote, a partire da Lucrezia Seghizzi²⁶. Di origine senese, già dama di corte della duchessa di Urbino, fu colei che, dopo lunghe insistenze, forse addirittura durate diciott'anni²⁷, grazie all'appoggio del cardinale Carlo

²⁰ ASFe, ANA, Giovanni Battista Bernardi, matr. 912, P4s, 1638; la prima versione del documento, dettata nel 1631, è conservata in ASFe, ANA, Mainardo Guarini, matr. 852, P23. L'inventario dei beni della contessa si trova in ASFe, ANA, Giovanni Battista Saracco, matr. 919, P5.

²¹ BARUFFALDI 1660-1720, I, c. 56, anno 1675 e c. 66, anno 1676.

²² BORSETTI 1670, p. 103.

²³ PALIOTTO 2009, p. 293.

²⁴ Nella originaria versione testamentaria la marchesa avrebbe espresso l'intenzione di donare ai padri della chiesa del Gesù di Ferrara tutti i suoi argenti affinché, una volta venduti, il ricavato sarebbe stato investito nell'erezione di una nuova cappella intitolata al Beato Luigi Gonzaga, accanto all'altare di Sant'Ignazio e di San Saverio, nella quale si sarebbe posta un'immagine del Santo secondo gli usuali decori e, nel caso fosse stata già presente una cappella intitolata al Santo Gonzaga, avrebbe dovuto essere dedicata al Signore Dio, alla Santissima Vergine e ad un Santo scelto dalli stessi padri. Nella definitiva stesura questa disposizione non compare ma, evidentemente, le volontà della marchesa furono esaudite da lei stessa dopo il 1635, mentre ancora in vita. Il Borsetti, descrivendo gli altari della chiesa dei Gesuiti, menziona bellissime pitture come l'icona di Sant'Ignazio opera di Giacomo Bambini, quella di San Francesco Saverio di mano del Pisani, allievo del Reni, e «un Beato Luigi Gonzaga all'altare di detto Beato del Cattani ferrarese quale ora si conserva in casa del Sig. Giovan Pietro Gavazzi, e quella che di presente qui si vede è opera di Alessandro Naselli» (BORSETTI 1670, pp. 100-101). Carlo Brisighella conferma queste attribuzioni aggiungendo che l'opera di quest'ultimo artista, rappresentante il santo genuflesso con alcuni angeli che scherzano con gli sproni del tormento, fu anch'essa rimossa dalla cappella il 22 giugno 1727, sostituita da una mirabile tavola di Giuseppe Crespi dove San Stanislao Koscka riceve l'eucarestia mentre San Luigi Gonzaga venera la scena, sovrastati dalla Beata Maria Vergine fra le nuvole (BAROTTI 1770, p. 103; SCALABRINI 1773, p. 135; FRIZZI 1787, p. 75; AVVENTI 1838, p. 216). Sia il dipinto del Naselli, spostato nel presbiterio della chiesa, che l'opera di Costanzo Catanio, passata alla chiesa di Santo Stefano dalla collezione Gavazzi, risultano oggi perdute, probabilmente distrutte nei bombardamenti del 1944. Se le volontà espresse dalla marchesa nel 1635 in merito all'edificazione della cappella intitolata al Beato Gonzaga permettono di individuare Barbara quale responsabile dell'impresa, è plausibile ritenerla committente anche dell'opera in origine collocata sull'altare attribuita a Costanzo Catanio che, proprio negli anni Trenta, stava realizzando la pala con *San Gregorio Taumaturgo e l'angelo* per i padri Teatini, dove ancor oggi è custodita, con i quali religiosi, come dimostrato, la marchesa intratteneva stretti contatti.

²⁵ Le versioni testamentarie della nobile si trovano in ASFe, ANA, Paolo Corradi, matr. 893, P1, 1635; ASFe, ANA, Francesco Bonazzoli, matr. 934, P12, 1643; ASFe, ANA, Pompeo Castelli, matr. 937, P9, 1650, codicilli; ASFe, ANA, Quattri Cesare, matr. 1024, P3, 1653.

²⁶ GRAZIANI SECCHIERI 2012/2013, pp. 6-7.

²⁷ SCALABRINI 1773, p. 146.

Pio, ottenne dal vescovo Giovambattista Leni il consenso all'introduzione dei Teatini in città prestando loro iniziale accoglienza presso la propria abitazione. Secondo il Borsetti, alla marchesa Calcagnini si deve invece il titolo di 'fondatrice della chiesa' di Santa Maria della Pietà, seconda sede dell'ordine dopo l'insediamento a Ferrara, eretta con ampia ed imponente struttura su progetto dell'architetto Luca Danese e completata soltanto nel 1653²⁸. Di quello stesso anno è la redazione definitiva del testamento di Barbara in cui dispone che i frutti di alcuni suoi cospicui censi fossero inderogabilmente impiegati nella costruzione dell'edificio per la decorazione del quale dovette prodigarsi anche in vita. Commemorandone la morte, avvenuta sul finire del 1654, negli *Annali della città di Ferrara* Carlo Olivi afferma che la marchesa Calcagnini fu sepolta²⁹ presso i padri Teatini, vicino al suo palazzo, e precisamente nel coro dove poco prima di morire aveva fatto fare i sedili e «con larghe ellemosine aveva contribuite alla fabbrica di detta chiesa e di giorno in giorno mandava ellemosine per li detti padri e li fece fare sei grandi candellieri d'argento per il loro altare maggiore e dopo la di lei morte lasciò grandi ricchezze»³⁰. Fra queste ultime va certo incluso il «quadro di Nostra Signora col Puttino e San Bernardo a lato, di mano del Francia per mettere all'altare di Nostro Signore» che la marchesa si premurò di riservare ai fedeli sacerdoti benché le fonti locali non ne registrino in alcun luogo l'esistenza. È tuttavia nota la provenienza del dipinto dalla prestigiosa collezione del marchese Ippolito Trotti nel cui testamento, dettato il 16 aprile 1644³¹, dopo aver anch'egli eletto la chiesa sulla via Giovecca per la propria sepoltura, riservava a Barbara la pregevole opera: forse destinandola a un luogo sacro caro ad entrambi la nobile volle in qualche modo onorare la memoria del donatore e rendergli gratitudine. Non solo i padri Teatini beneficiarono degli effettivi lasciti della marchesa Calcagnini ma, oltre a considerevoli somme di denaro riservate alla Compagnia delle Stimate e agli ospiti del conservatorio di Santa Barbara, destinò alle suore della Ca' Bianca diversi dipinti. A loro vennero assegnati tutti i quadri di pittura che si trovavano «nella sua anticamera et inoltre due altri quadri grandi» uno con «l'Immagine del Nostro Signore Gesù Cristo cadente dalla Colona et nell'altro l'Immagine del medesimo Signore Nostro deposto dalla Croce», i quali due quadri avrebbero dovuto inderogabilmente essere conservati per sempre dalle monache «nella loro chiesa di dentro» e le religiose avrebbero dovuto pregare di fronte ad essi per l'anima della

²⁸ Altre furono le donne che riservarono denari e beni alla nuova chiesa dei Teatini. Qui, oltre alla cappella fatta erigere dalla marchesa Caterina Martinengo, moglie di Enzo Bentivoglio, si trova uno dei più famosi dipinti direttamente commissionati da una nobile ferrarese nel Seicento: il *San Gaetano da Thiene orante davanti al Crocifisso* eseguito da Alfonso Rivarola per Anna Thiene Bevilacqua, nella cappella della famiglia Villa. Tuttavia, già nelle pagine del Borsetti (BORSETTI 1670, p. 127), il nome della donna scompare per render merito dell'erezione dell'altare «alla pietà» del genero Ghiron Francesco Villa, marito di Camilla figlia di Anna: emblematico caso di come le linee del *matronage* artistico femminile siano, in gran parte, da riscoprire, offuscate da una secolare, lettura «al maschile» dei fatti storico-artistici (per il dipinto si rimanda a RICCOMINI 1969, p. 37; GHELFI 2011, pp. 168-170). La marchesa Lucrezia Gigliola Bevilacqua lasciò nel 1682 alla chiesa dei Teatini, e in particolare «all'immagine di rilievo della Vergine», il suo diamante legato in anello d'oro (ASFe, ANA, Nalli Domenico, matr. 1066, P8). Caterina Spezzi Paccheni viene individuata come la donatrice del Crocifisso ligneo, attribuito a Filippo Porri, posto nella chiesa della Pietà in luogo della tela con *San Gregorio* del Catanio (in merito si veda BRISIGHELLA/NOVELLI 1991, pp. 42-45; BAROTTI 1770, p. 44).

²⁹ Nel testamento definitivo del 1653 per la sepoltura viene richiesta una semplice lapide di marmo con la sola indicazione del nome e delle date di nascita e morte della defunta marchesa, così come in realtà fu realizzata. Borsetti scrive «nel coro di questa chiesa riposano l'ossa della Marchesa Barbara Gonzaga Calcagnini gran benefattrice di questi servi di Dio, e potrebbe essere chiamata ragionevolmente fondatrice di questa chiesa per l'abbondanti elemosine contribuite per la Fabbrica. Sopra il di lei sepolcro si leggono queste sole parole: SEPULCRUM BARBARAE GONZAGAE CALCAGNINAE MARCHIONISSAE, ANNO DOMINI M.DC.LV», BORSETTI 1670, p. 129-130.

³⁰ OLIVI 1790, cc. 173-174.

³¹ La quadreria del nobile, nota per ricchezza e qualità dei pezzi, conservava il dipinto quale elemento di particolare valore, descritto nelle carte testamentarie come «l'Image della Beata Vergine col figliolino in braccio e San Bernardo di mano del Francia» ADFe, *Fondo Teatini*, 55, f. segnato M4 F6 N31.

testatrice³². Un'offerta materiale che, secondo la prassi, richiedeva in cambio protezione spirituale. L'entità dei legati testamentari della marchesa, fra cui i censi su diverse possessioni distribuite nel territorio fra Ferrara, Bagnolo e Novellara, delineano la natura di un patrimonio ingente di cui la vedova deteneva l'amministrazione dopo la scomparsa del marito, così come era emerso dalle estreme volontà della Sassatelli.

La sicurezza finanziaria derivante dai terreni di proprietà è effettivamente una caratteristica individuata da alcuni studi come peculiare delle donne italiane, non soltanto nobili ma anche borghesi, di epoca moderna, capaci per questo, sovente, di dedicarsi ad attività di *matronage* su ampia scala³³. Nel caso della marchesa Calcagnini l'aspirazione a potersi muovere nel contesto ferrarese con la maggior autonomia possibile è provata dalla richiesta ufficiale, con evidenza urgente, e la relativa approvazione, «d'essere creata cittadina di questa città per poter godere di tutte quelle gratie, prerogative, immunità, esenzioni, [...] che godono e possono godere i veri cittadini originari di Ferrara»³⁴ conservata nei Registri delle Deliberazioni dell'Archivio Comunale di Ferrara, formulata proprio all'indomani della morte del marchese Teofilo III Calcagnini³⁵. La mancanza di figli e la scelta di non riprendere marito seppur molto giovane le garantirono evidentemente la restituzione della dote, indicata dalla letteratura antica di ben 36.000 scudi, che, sommata alle entrate assicurate dalle diverse proprietà, rese Barbara assai indipendente. Un'autonomia finanziaria tradotta in termini di visibilità sociale con l'abbandono del palazzo in cui aveva vissuto da sposata per trasferirsi in un edificio sotto la parrocchia di San Romano che, se nel 1635 risultava occupato dalla donna con un contratto di locazione stipulato con il conte Francesco Montecuccoli, nel 1640 venne acquistato da Barbara completo di diverse ed ampie pertinenze³⁶. Giunta dalla contea di Novellara, la nobile portava con sé un background culturale determinante per giustificare la dimestichezza con gli affari e la profonda devozione manifestata durante gli anni della lunga vedovanza. La madre, Vittoria di Capua, figlia di Faustina Colonna, era nota per l'abilità con cui aveva dimostrato di saper reggere il potere durante le lunghe assenze del marito, nel 1603 aveva fondato il convento dei Padri Cappuccini mentre Barbara Borromeo, moglie di Camillo, zio di Barbara, morta in odore di santità, aveva favorito la frequentazione delle giovani nipoti con San Carlo Borromeo e San Luigi Gonzaga assicurando loro, fra cui la Nostra, una rigida educazione nel monastero di Santa Marta a Milano³⁷.

Analoga intraprendenza nell'amministrazione del patrimonio familiare, reso particolarmente cospicuo da specifiche vicende ereditarie, contraddistinse un'altra grande

³² Le fonti locali ricordano presso il monastero la presenza di diverse opere come un'*Annunciazione con Santi* di mano di Domenico Mona (MEZZETTI-MATTALIANO 1980, p. 82), già rimossa nel Settecento, una *Maria Vergine col Bambino*, *Sant'Agostino e San Mauro* di Niccolò Roselli che, come documenta Carlo Brisighella (BRISIGHELLA/NOVELLI 1991, p. 497), nel 1725 fu sostituita sull'altare maggiore con una tela di Giovan Battista Cozza con *Maria Vergine addolorata che dal cielo porge l'abito agli primi fondatori dell'ordine de'Servi*, una *Beata Vergine col Padre Eterno* di Leonardo Brescia poi ritoccata dal Parolini (BAROTTI 1770, p. 180; SCALABRINI 1773, p. 222; FRIZZI 1787, p. 125). Nessuno dei dipinti citati è stato fino ad oggi identificato ma per tutti è plausibile supporre, sulla base del documento, una derivazione dalla collezione di Barbara. Con maggior attendibilità, grazie alla descrizione iconografica riportata nel testamento, più accurata forse per il loro particolare pregio a differenza delle precedenti sommariamente citate, possiamo ricondurre le due pitture con la *Deposizione* e la *Flagellazione di Cristo* a quelle di cui dà nota Cesare Barotti, unico fra gli autori della periegetica locale a menzionarle entrambe. Il sacerdote nella sua guida annota che, attorno al 1770, nella sagrestia si trovava «un quadro che rappresenta Maria Vergine col figlio morto sulle ginocchia, lavoro di Andrea Ghirardoni copiato da una carta d'Annibale Carazzi» ma anche «un quadro colla Flagellazione del Redentore, colorita con diligenza da Ercole Bonacossi» (BAROTTI 1770, pp. 180-181).

³³ MCIVER 2012, p. 171.

³⁴ ACFe, *Registri delle Deliberazioni*, Registro D, c. 130r, 7 Marzo 1613.

³⁵ MEMORIE INTORNO ALLA FAMIGLIA CALCAGNINI; l'inventario patrimoniale del marchese è conservato in ASFe, ANA, Nascimbene Maciocchi, matr. 820, P6, 1613.

³⁶ ASFe, ANA, Paolo Corradi, matr. 893, P3, atto del 31 Agosto 1640.

³⁷ DAVOLIO 1883, pp. 35-36.

protagonista del *matronage* artistico del Seicento ferrarese che non si occupò né dei Gesuiti né dei Teatini: Virginia Turchi. Citata nell'elenco di nobildonne invocate dal Sonzoni per soccorrere Santa Barbara di cui si è detto, dovette essere una delle dame più in vista della città, figlia e sorella di collezionisti, committente attiva e raffinata fino ad allestire con preziosi apparati e dipinti un bucintoro attraccato per suo servizio sulle rive del Po, nei pressi della residenza di Crespino³⁸. Il Frizzi ricorda che tanto durante la vita matrimoniale quanto dopo la scomparsa del coniuge, Francesco Bevilacqua, «ella usò del più saggio ed economico governo: pregio ben raro di una consorte erede» pur lasciando, dopo la morte nel 1657, eloquente testimonianza delle sue «nobili idee» e della sua «liberale pietà»³⁹. Oltre ad una serie di monumenti dedicati ad edificare la memoria dei famigliari sepolti nelle chiese di Ferrara, in particolare la madre presso le monache Cappuccine ed il caro fratello Cesare alla chiesa delle Sacre Stimate⁴⁰, per sua grande devozione fece erigere nel territorio di Crespino, di pertinenza Bevilacqua, ma di cui ottenne il giuspatronato, «la santa casa simile a quella di Loreto [...] con l'indulgenze ottenute dal pontefice» per celebrarvi giornalmente messa. Dotò poi la chiesa della località veneta di cinque quadri: uno attribuito a Scarsellino, donato mentre era ancora in vita, ed altre quattro grandi opere, descritte nei codicilli testamentari dettati al notaio Maioli, provenienti dalla «sua saleta di Crespino», riferite da alcuni studi all'ambito della Scuola del Guercino⁴¹. Anche in questo caso, dunque, non si verificò una committenza diretta di opere d'arte ad un artista per la decorazione di chiese ma il lascito di dipinti già goduti in vita dalla testatrice e, poiché scelti fra i tanti di una cospicua raccolta, probabilmente investiti di un particolare valore affettivo. Ormai prossima alla morte, con atto dal forte valore rappresentativo, la vedova Turchi scelse di escludere dalla successione patrimoniale i figli maschi accusati, con fondamento, di aver «fatto patti, conventioni e disposizioni» dei beni materni ben prima della scomparsa della madre, eleggendo quale erede universale la figlia Livia Caterina. I numerosi legati 'affettivi' della marchesa hanno come oggetto privilegiato dipinti rendendo il testamento di Virginia, a confronto degli analoghi documenti delle nobildonne finora considerate, peculiare e distintivo. Più spesso, infatti, a corollario di importanti lasciti costituiti da censi, possessioni o ingenti somme di denaro destinati ai famigliari più stretti, si fa menzione di beni simbolici che, nelle estreme volontà, vengono assicurati alle cure l'una dell'altra. Si tratta soprattutto di argenti finemente lavorati, su cui sempre era esibito lo stemma dinastico, e di gioielli preziosi, spesso con la funzione di piccoli reliquiari, a suggellare, attraverso il passaggio di un oggetto, la condivisa devozione che in vita le aveva legate.

È facile, seguendo le fila di questi rapporti, ripercorrere la trama di una fitta rete di relazioni e corrispondenze che abbracciava sovente anche i personaggi maschili più in vista nel panorama locale, come Ascanio Pio di Savoia o il già citato Ippolito Trotti. Si tratta altresì di una conferma di quanto queste donne fossero aggiornate sulle mode artistiche ferraresi frequentando i maggiori collezionisti ed i promotori delle attività culturali più rilevanti della città⁴². La contessa Sassatelli, nella redazione testamentaria del 1638, fra gli altisonanti nomi di personaggi incaricati di attuarne gli estremi dettami come la principessa Giulia d'Este, il cardinale legato Giulio Sacchetti ed il vescovo Lorenzo Magalotti, indica Barbara Gonzaga Calcagnini quale erede della sua «panetiera d'argento e della sua croce di diamante ed oro da

³⁸ Per l'inventario dei beni e delle suppellettili conservate nell'imbarcazione si rimanda a MAZZEI TRAINA 2010.

³⁹ FRIZZI 1779, p. 167.

⁴⁰ FAORO-ZANARDI BARGELLESII 1993, pp. 33-34.

⁴¹ Per Virginia Turchi si veda MAZZEI TRAINA-SCARDINO 2002. Sui quadri lasciati alla chiesa di Crespino, in particolare ROMAGNOLO 1986, pp. 31-36.

⁴² La marchesa Calcagnini compare, a fianco di prestigiosi nomi come quello del marchese Enzo Bentivoglio, nei lasciti testamentari di Ottavio II Thiene, marchese di Scandiano, che nel 1623 le riserva il «quadro della Maddalena, ch'è sopra una pietra di paragone» (MAZZEI TRAINA-SCARDINO, 2002, p. 177) o come una delle principali acquirenti dei beni rimasti nel patrimonio Pio di Savoia alla morte di Ascanio nel 1650 (BAMi, Fondo Pio Falcò, b. 300 (273), *Nota de mobili e robbe compre dall'Ill.ma Marchesa Barbara Gonzaga*).

reliquie», mentre riserva a Barbara Cavalletti Lotti, altra protagonista del *matronage* ferrarese⁴³, «il suo rosario di legno di San Francesco col suo reliquiario attaccato con l'immagine della Beatissima Vergine di Reggio adornato di diamanti». La marchesa di Novellara, dal canto suo, oltre ad un gruppo di dame cui destina raffinati panni e stoffe e alle sue numerose sorelle che gratifica con veli e diamanti, cita quale intermediaria del passaggio di ori fra lei e i parenti romani la contessa Caterina Forni Estense Tassoni, verso la quale doveva evidentemente nutrire profonda fiducia. Quest'ultima introduce nel contesto finora delineato l'aspetto più caritatevole dell'operato delle benefattrici ferraresi al quale, benché utile a comprendere l'effettivo slancio devozionale e assistenziale alimentato dalla fiorente catechesi postridentina in città, ci si limiterà in questa sede ad un sintetico cenno.

Alcune esponenti della nobiltà locale, a fianco dell'impegno profuso nell'edificazione o allestimento decorativo delle chiese, si dedicarono all'istituzione in città di enti caritatevoli volti ad aiutare vedove, zitelle, o, più in generale, donne in difficoltà. A fronte di alcuni tentativi non attuatisi per gli oggettivi ostacoli che simili iniziative condotte da donne incontravano, si erge la figura di Antiope Pola, vedova del marchese Ercole Trotti, dal 1671 attiva e prodiga protettrice delle Orsoline a Ferrara, che riuscì a portare a termine un esemplare progetto di devozionalità cristiana supportata dall'approvazione ecclesiale, onorando al contempo le aspirazioni al prestigio del casato di appartenenza⁴⁴. Il novero nella dinastia di un tale modello di irreprensibile operosità equivaleva infatti, agli occhi dei contemporanei, all'esibizione di una prestigiosa cappella o alla committenza di un'importante pala d'altare. Proveniente da Treviso, imbevuta quindi di una cultura diversa rispetto a quella della città legatizia, rivestì a Ferrara il ruolo della perfetta 'governatrice' della compagnia così come Angela Merici l'aveva tratteggiato, aprendo alle neonate Orsoline ampi spiragli di accoglienza nel contesto ferrarese. Ai vertici di un'istituzione educativa e filantropica la marchesa prometteva di infondere rigore morale ed irreprensibile afflato materno alle adepte ma garantiva al contempo anche fedele salvaguardia degli equilibri sociali permettendo il costante controllo delle istituzioni governative più alte, interessate a mantenere circoscritta la vita delle donne entro ambiti ben sorvegliati. Tutti requisiti evidentemente non assicurati da altre nobildonne che, invece, non videro realizzati i propri piani, sabotati da rigide imposizioni culturali: fra loro la contessa Caterina Forni. Vedova del marchese Ercole Estense Tassoni, invischiata nei garbugli legali di una difficile spartizione ereditaria, scelse di non risposarsi ma di affidare al vescovo pro tempore i suoi beni per istituire nel palazzo in San Domenico, di sua pertinenza, una casa per vedove devote a Sant'Anna⁴⁵. L'idea non trovò adempimento, così come un analogo disegno che la contessa Sassatelli aveva delineato nel proprio testamento. Oltre agli interventi da realizzare presso la chiesa dei Gesuiti, la nobile romagnola, con estrema attenzione e diligenza, prescrisse il progetto per una «casa, collegio, convitto [...] per allimentare dodici donne vedove, o che mai siano state maritate di buona vita, condizione e fama» la cui gestione sarebbe stata affidata ad una congregazione di gentiluomini, che avrebbe fatto le veci della signora testatrice defunta, da eleggersi ad opera dei padri del Gesù pur mantenendo assolutamente laica la natura dell'istituzione⁴⁶. Si tratta di proponimenti

⁴³ Figlia di Orsolina Bertolai, nota letterata, e di Ercole Cavalletti, moglie del cavalier Paolo Lotti da Ravenna, viene definita «poetessa di grido» (UGHI 1804, p. 53). Mentre l'Ughi ne indica la sepoltura presso la chiesa dei Padri del Gesù, Borsetti la vuole invece nella chiesa delle Sacre Stimmate (BORSETTI 1670, p. 133). Con il testamento dettato nel 1640 (ASFe, ANA, Galeazzo Albini, matr. 913, P9), la donna dispose il completamento della «cappelletta principiata per l'Oratorio» dei Padri Teatini di Ferrara «ad immagine della S.ma Casa di Loreto».

⁴⁴ Per le Orsoline a Ferrara e l'operato di Antiope Pola Trotti si rimanda a *ELLE S'ADOPRAN D'IMPARAR* 2004.

⁴⁵ Alle vicende della donna è dedicato un approfondito studio in FAORO, 2003/2004.

⁴⁶ In entrambe le versioni testamentarie del documento, per le quali si rimanda alla nota 20, è riportata un'accurata descrizione di come la contessa avrebbe voluto fosse organizzata l'istituzione ferrarese, precisando che altre due uguali 'case per donne' avrebbero dovuto essere fondate sia ad Imola, dove per regolamento avrebbero dovuto mantenersi sempre almeno dodici presenze, e a Reggio Emilia.

alquanto destabilizzanti, e il mancato loro assolvimento è la riprova dell'audacia, per una città che, a partire dai primi decenni del XVII secolo, in ritardo rispetto ai centri principali, avvertiva il difficile equilibrio fra esigenze di controllo sociale, l'aspirazione a ricalcare modelli femminili di pietà cristiana e le strategie di salvaguardia dei patrimoni familiari per cui la monacazione, *in vece* del matrimonio, rappresentava sempre la via più facile e sicura.

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI

ACFe: Archivio Comunale di Ferrara
ADFe: Archivio Diocesano di Ferrara
ANA: Archivio Notarile Antico
ASFe: Archivio di Stato di Ferrara
BAMi: Biblioteca Ambrosiana di Milano
BCA: Biblioteca Comunale Ariostea

MANOSCRITTI

BARUFFALDI 1660-1720

N. BARUFFALDI, *Annali della città di Ferrara dagli anni 1660 al 1720*, ms., BCA, collezione Antonelli 594, I-II.

MEMORIE INTORNO ALLA FAMIGLIA CALCAGNINI

Memorie intorno alla famiglia Calcagnini di Ferrara, BCAFe, ms. Antonelli, 170.

OLIVI 1790

C. OLIVI, *Annali della città di Ferrara dalla sua prima origine sino al dominio degli ultimi Duchi Estensi raccolti da Carlo Olivi anno 1790*, ms., BCA, Classe I, 105.

TESTI A STAMPA

AVVENTI 1838

F. AVVENTI, *Il Servitore di Piazza. Guida per Ferrara*, Ferrara 1838.

BAROTTI 1770

C. BAROTTI, *Pitture e Sculture che si trovano nelle Chiese, Luoghi pubblici, e Sobborgi della Città di Ferrara*, Ferrara 1770.

BORSETTI 1670

A. BORSETTI, *Supplemento al Compendio Historico del Signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese*, Ferrara 1670.

BREVAGLIERI 2000

S. BREVAGLIERI, *Assistenza e patronage femminile a Venezia. La compagnia di Sant'Orsola, Tintoretto e l'altare degli Incurabili*, «Quaderni Storici», 35, 2000, pp. 355-391.

BRISIGHELLA/NOVELLI 1991

C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di M.A. Novelli, Ferrara 1991.

CAPPELLETTI–GHELFI–VICENTINI 2013

F. CAPPELLETTI, B. GHELFI, C. VICENTINI, *Una storia silenziosa, Il collezionismo privato a Ferrara nel Seicento*, Marsilio Editori, Venezia 2013.

COMMITTENZA ARTISTICA FEMMINILE 2000

Committenza artistica femminile nell'Italia rinascimentale e barocca, numero monografico, «Quaderni Storici», a cura di S. Matthews Grieco e G. Zarri, 104, 2000.

CONELLI 2004

M.A. CONELLI, *A Typical patron of extraordinary means: Isabella Feltria della Rovere and the Society of Jesus*, «Renaissance Studies», 18, 2004, pp. 412-436.

CULTURA NELL'ETA DELLE LEGAZIONI 2005

Cultura nell'età delle Legazioni, Atti del convegno, (Ferrara 20-22 marzo 2003), a cura di F. Cazzola, R. Varese, Firenze 2005.

DAVOLIO 1833

V. DAVOLIO, *Memorie storiche della Contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Bologna 1833.

DENNIS 2012

K.L. DENNIS, *Rediscovering The Villa Montalto and the Patronage of Camilla Peretti*, in *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, a cura di K.A. McIver, Burlington 2012, pp. 55-76.

DUNN 1994

M. DUNN, *Piety and Patronage: Women in Seicento Rome two noblenwomen and their convents*, «The Art Bulletin», 76, 1994, pp. 644-663.

ELLE S'ADOPRAN 2004

Elle s'adopran d'imparar le fanciulle... La Compagnia e il Collegio di Sant'Orsola di Ferrara (secoli XVI-XX), a cura di L. Guidi, M. Muratori Sapigni, F. Fortini, Ferrara 2004.

FAORO 2003/2004

A. FAORO, *Una vedova per le vedove: Caterina Forni Estense Tassoni (1590-1661) e le "Vedove di Sant'Anna"*, «Analecta Pomposiana, Studi di storia religiosa delle diocesi di Ferrara e Comacchio», 28/29, 2003/2004, pp. 195-227.

FAORO–ZANARDI BARGELLESII 1993

A. FAORO, F. ZANARDI BARGELLESII, *La Chiesa delle Sacre Stimmate a Ferrara*, Ferrara 1993.

FRIZZI 1779

A. FRIZZI, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Dalla Reale Stamperia, Parma 1779.

FRIZZI 1787

A. FRIZZI, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara 1787.

GALVANI 2003

I. GALVANI, *La Basilica di Santa Maria in Vado nell'immaginario ferrarese*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Ferrara, A.A. 2002-2003.

GHELFI 2011

B. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara 2011.

GHIRARDO 2008

D.Y. GHIRARDO, *Lucrezia Borgia as Entrepreneur*, «Renaissance Quarterly», 61, 2008, pp. 53-91.

GRAZIANI SECCHIERI 2012/2013

L. GRAZIANI SECCHIERI, *Una chiesa incompiuta e una casa irriconoscibile: le vicende infauste del complesso dei Teatini a Ferrara*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 90, 2012/2013, pp. 93-145.

HUFTON 2001

O. HUFTON, *Altruism and Reciprocity: the early Jesuits and their female patrons*, «Renaissance Studies», 14, 2001, pp. 328-353.

KING 1998

C. KING, *Renaissance Women Patrons*, Manchester 1998.

KIRKHAM 2000

V. KIRKHAM, *Laura Battiferra degli Ammannati benefattrice dei Gesuiti fiorentini*, «Quaderni Storici», 35, 2000, pp. 331-354.

LA BASILICA DI SANTA MARIA IN VADO 2001

La Basilica di Santa Maria in Vado a Ferrara, a c. di C. Di Francesco, Milano 2001.

MANCA 2003

J. MANCA, *Isabella's Mother: aspects of the art patronage of Eleonora d'Aragona, Duchess of Ferrara*, «Aurora», 4, 2003, pp. 79-94.

MAZZEI TRAINA 2010

M. MAZZEI TRAINA, *Un bucintoro a Crespino*, «Anecdota: Quaderni della Biblioteca Lodovico Antonio Muratori», 2, 2010, pp. 41-58.

MAZZEI TRAINA–SCARDINO 2002

Fughe e arrivi: per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento, a cura di M. Mazzei Traina e L. Scardino, Ferrara 2002.

MCIVER 2012

K.A. MCIVER, *An Invisible Enterprise: Women and Domestic Architecture in Early Modern Italy*, in *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, a cura di K.A. McIver, Burlington 2012.

MEZZETTI–MATTALIANO 1980

A. MEZZETTI, E. MATTALIANO, *Indice ragionato delle Vite de' pittori e scultori ferraresi di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere, luoghi*, I-III, Ferrara 1980.

MURPHY 1996

C.P. MURPHY, *Lavinia Fontana and Le dame della città. Understanding female artistic patronage in late Sixteenth-Century Bologna*, «Renaissance Studies», 10, 1996, pp. 190-208.

MURPHY 1999

C.P. MURPHY, *"In Praise of the Ladies of Bologna"; the image and identity of the Sixteenth-Century Bolognese female patriciate*, «Renaissance Studies», 13, 1999, pp. 440-454.

MURPHY 2000

C.P. MURPHY, *Il teatro della vedovanza. Le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo*, «Quaderni Storici», 35, 2000, pp. 393-422.

PALIOOTTO 2006

L. PALIOOTTO, *Ferrara nel Seicento. Quotidianità tra potere legatizio e governo pastorale. Parte Prima*, Ferrara 2006.

PALIOOTTO 2009

L. PALIOOTTO, *Ferrara nel Seicento. Quotidianità tra potere legatizio e governo pastorale. Parte Seconda*, Ferrara 2009.

PASSERINI 1991

L. PASSERINI, *Storie di donne e femministe*, Torino 1991.

PEVERADA 1974a

E. PEVERADA, *Note sulle confraternite e luoghi pii a Ferrara*, Atti del convegno di Ferrara, Ravennatensia IV, Cesena 1974, pp. 297-344.

PEVERADA 1974b

E. PEVERADA, *Il clero secolare a Ferrara nel rinnovamento postridentino (1574-1611)*, «Analecta Ferrariensis», 2, 1974, pp. 217-271.

PEVERADA 2003

E. PEVERADA, *Tra carità, devozione e propaganda devota: la Confraternita di S. Giobbe nel Cinquecento religioso ferrarese in Santuari locali e religiosità popolare*, Ravennatensia, Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate, Bologna 2003, pp. 165-197.

RICCOMINI 1969

E. RICCOMINI, *Il Seicento ferrarese*, Milano 1969.

REISS–WILKINS 2001

S.E. REISS, D.G. WILKINS, *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirskville Miss. 2001.

ROMAGNOLO 1986

A. ROMAGNOLO, *Le pitture della chiesa di Crespino*, «Studi Polesani», 20, 1986, pp. 25-51.

SAMARITANI 2004

A. SAMARITANI, *Profilo di storia della spiritualità, pietà e devozione nella Chiesa di Ferrara-Comacchio. Vicende, scritti figure*, Reggio Emilia 2004.

SCALABRINI 1773

G.A. SCALABRINI, *Memorie istoriche della Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara 1773.

SOUTHORN 1988

J. SOUTHORN, *Power and display in the Seventeenth Century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988.

UGHI 1804

L. UGHI, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze colle loro opere, o fatti principali compilato dalle storie, e da manoscritti originali da Luigi Ughi ferrarese*, Ferrara 1804.

VALONE 1992

C. VALONE, *Roman Matrons as Patrons. Various Views of the Cloister Wall*, in *The Crannied Wall. Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, a cura di C.A. Monson, Ann Arbor 1992, pp. 49-72.

VALONE 1994a

C. VALONE, *Women on the Quirinal Hill: patronage in Rome, 1560-1630*, «The Art Bulletin», 76, 1994, 1, pp. 129-146.

VALONE 1994b

C. VALONE, *Piety and patronage: women and the early Jesuits*, in *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance*, a cura di E. Ann Matter e J. Coakley, Philadelphia 1994, pp. 157-184.

VALONE 2001

C. VALONE, *Architecture as a public voice for woman in Sixteenth-Century Rome*, «Renaissance Studies», 15, 2001, pp. 300-326.

VICENTINI 2007

C. VICENTINI, *La collezione di Donna Bradamante Bevilacqua Calcagnini*, «Annali dell'Università di Ferrara-Sezione Storia», Nuova Serie, 4, 2007, pp. 411-428.

WELCH 2005

E. WELCH, *Women as Patrons and Clients in the Courts of Northern Italy* in *Women in Italian Renaissance culture and society*, a cura di L. Panizza, Londra 2005, pp. 18-34.

WILLIAMS 2012

A.B. WILLIAMS, *Rewriting Lucrezia Borgia propriety, magnificence, and piety in portraits of a Renaissance duchess*, in *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage* a cura di K.A. McIver, Farnham 2012, pp. 77-99.

ZARRI 1991

G. ZARRI, *Ginevra Gozzardini dall'Armi, gentildonna bolognese (1520/27-1567)*, in *Rinascimento al femminile* a cura di O. Niccoli, Bari 1991, pp. 117-142.

ZARRI 2004

G. ZARRI, *Tra monache e confessori la corte di Lucrezia Borgia*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno (Ferrara 9-12 dicembre 1998), a cura di G. Venturi, Modena 2004, pp. 103-118.

ABSTRACT

Benchè gli studi fino ad oggi si siano concentrati sul periodo di fulgore estense, recenti indagini stanno restituendo un panorama assai vivace del Seicento ferrarese. Allo stesso modo, mentre le donne di corte hanno goduto di grande attenzione da parte della critica il mondo femminile del XVII secolo rimane quasi completamente ignorato.

Con il presente contributo si intende esporre i primi esiti di una ricerca agli inizi ma che ha già evidenziato alcune figure importanti sia per la committenza artistica nelle chiese della città sia per una vivace attività assistenziale. Barbara Gonzaga dei conti di Novellara, vedova di Teofilo Calcagnini d'Este, la contessa Felice Sassatelli, la marchesa Virginia Turchi Bevilacqua sono soltanto alcune delle dame più attive e devote della Ferrara post-ducale dove, fin dai primissimi anni del secolo, si assiste alla massiccia introduzione di confraternite e luoghi pii cui il patriziato locale, ma anche la ricca borghesia, offre il terreno fertile per un duraturo insediamento. Lo spirito riformato che animò le donne ferraresi, fra loro in relazione, le spinse a sovvenzionare l'edificazione di nuove chiese e monasteri, a rivestire il ruolo di committenti nell'assegnare ai maggiori artisti locali le opere per le cappelle votive ma anche a devolvere, sempre più spesso, parte delle loro collezioni private alle varie istituzioni religiose. Il contesto sociale in cui agirono si rivela tuttavia complesso e difficile lasciando loro, spesso, soltanto piccoli spazi d'azione.

So far, research has focused on the most splendid Estense period, but recent inquiries are bringing to light a very lively cultural panorama of Ferrara during the seventeenth century. Likewise, whilst special attention has been paid to court women in general, the female society during the 17th century has been almost completely ignored.

The main aim of this essay is to offer the first results of a research, still at its beginning, on some people who played an important role in art patronage and in charity work in 17th century Ferrara. The Marquis Barbara Gonzaga di Novellara, widow of Teofilo Calcagnini d'Este, the Countess Felice Sassatelli and the Marquis Virginia Turchi Bevilacqua were some of the most active and devout ladies in the town after the end of the duchy of Ferrara. Here, since the beginning of the century, new confraternities were created and new pious buildings established, which both the local nobility and the affluent middle class provided fertile ground and lasting permanence for.

The counter-reformed spirit that animated the women of Ferrara also moved them to finance the building of new churches and monasteries, to commit to major local artists paintings for votive chapels, as well as to donate part of their private collections to some religious institutions. The social context in which these women lived was as complex and entangled as to leave them only a small operating space.

UN AMBASCIATORE PORTOGHESE A ROMA NEL SEICENTO (1676-1682): TRA SEMPLICI ACQUISTI DI OPERE D'ARTE E COLLEZIONISMO

1. Introduzione

Don Luís de Sousa (1637-1690) arriva a Roma in veste di ambasciatore del re di Portogallo a gennaio del 1676. Vi rimarrà sino al 1682, abitando un sontuoso palazzo in Campo Marzio, dettagliatamente descritto in una relazione dell'epoca. Giunto nell'Urbe, il vescovo ambasciatore si lascia sedurre dalla città e, quando è libero dai fitti impegni diplomatici, ora visita le chiese, seguendo l'itinerario per uso del buon pellegrino indicato da S. Filippo Neri poco più di un secolo prima, ora passeggia nei giardini delle ville patrizie, ammirando in particolare le fontane e i gli «artificiosi giochi d'acqua», come scriverà nel suo diario. Il fascino della città papale lo porterà ad acquistare per il conte di Ericeira, altro aristocratico portoghese, la fontana disegnata da Gianlorenzo Bernini e scolpita da Ercole Ferrata, oggi ancora visibile nei giardini del Palácio Nacional de Queluz, presso Lisbona. Per sé stesso invece, e per la sua villa di Calhariz, a sud della capitale, Don Luís de Sousa acquisterà a Roma numerosi dipinti, delle sculture e delle opere riconducibili all'ambito delle arti decorative.

Oltre alla presentazione di ciò che si deve alla committenza di Luís de Sousa, l'obiettivo del presente saggio è principalmente quello di comprendere, partendo dai documenti e dall'analisi delle opere sopravvissute alle vicissitudini della storia, se gli acquisti dell'ambasciatore fossero mossi dalla semplice esigenza di possedere, come era comune ambizione fra gli aristocratici di tutta Europa, un numero di opere d'arte barocca italiana significativo ma generico, o se le sue scelte fossero indirizzate da una precisa strategia destinata alla creazione di una vera e propria collezione d'arte con caratteristiche specifiche, rispondenti a particolari principi selettivi, dei quali ci si propone eventualmente di individuare le peculiarità, analizzandoli nel dettaglio.

2. Don Luís de Sousa, uomo di chiesa, ambasciatore e uomo di cultura

Secondogenito di una famiglia aristocratica portoghese, Don Luís de Sousa (Fig. 1)¹ fu destinato, come era costume per i secondi nati, alla carriera ecclesiastica. Affidato ai Gesuiti del collegio di Santarém, la sua educazione proseguì all'Università di Coimbra, dove egli acquisì il titolo prima di dottore, poi di professore in teologia. Nominato inizialmente cantore della Cattedrale di Coimbra, ricoprì successivamente una serie importante di cariche, tra le quali anche il necessario passaggio di membro del *Santo Ofício*, ossia l'Inquisizione. Nei due ultimi anni del sesto decennio del XVII secolo lo vediamo avvicinarsi alla corte di Lisbona: nel mese di aprile del 1668 fu infatti predicatore nella cappella reale in occasione del compleanno del principe reggente Don Pedro (futuro Don Pedro II). Naturale conseguenza di quest'ultimo incarico fu la nomina a vescovo di Lamego, il 23 settembre dello stesso anno, confermata dalla bolla *Gratiae Divinae Praemium* di Clemente X il 15 dicembre 1670, che gli avrebbe fatto lasciare Lisbona per raggiungere la sua diocesi quasi un anno dopo. Agli inizi del 1674 Don Luís de Sousa tornò nella capitale portoghese per partecipare, presso le corti riunite, al giuramento della principessa Isabel Luisa Josefa, unica figlia del reggente Don Pedro, come erede della

Vorrei ringraziare l'amica e collega Magda Tassinari per avere migliorato l'italiano del mio saggio.

¹ Per una biografia di Don Luís de Sousa si veda: VALE 2006, pp. 11-15, VALE 2008, pp. 137-162.

corona portoghese. Dopo un breve periodo a Lamego, rientrò a Lisbona per la nomina ad ambasciatore a Roma, dove giunse qualche tempo dopo, il 18 settembre 1675.

La personalità di Don Luís de Sousa come committente emerge chiaramente dalle opere volute dal prelato, realizzate per il palazzo episcopale di Lamego, dove diresse la diocesi; da quelle eseguite per il Palazzo Poli a Roma in Campo Marzio, dove risiedette come ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede²; da quelle intraprese a Braga, dove fu arcivescovo. Come ci rivelano molteplici fonti, fu soprattutto la passione per la cultura e l'arte italiana, maturata nel corso della soggiorno romano, a determinare le scelte che portarono agli acquisti rivolti all'ambito privato come a quelli destinati alle diocesi di sua pertinenza e, inoltre, come si è detto, alla realizzazione della *fontana* per il giardino del palazzo del conte di Ericeira a Lisbona.

3. *Il viaggio in Italia: le antichità, le chiese, le ville e i giardini*

Nominato arcivescovo di Braga da Don Pedro, confermato da Innocenzo XI l'8 febbraio 1677, Don Luis de Sousa, benché intensamente occupato dagli affari diplomatici, a Roma riuscì a trovare anche il tempo da dedicare alla cultura e all'arte, dalla quale si trovava ora completamente circondato. Lo vediamo visitare molti monumenti, scegliendoli in base al proprio gusto personale, ma anche per arricchire e affinare il proprio senso estetico. Ciò avvenne a cominciare dall'ingresso in territorio italiano: nel novembre del 1675, sbarcando a Genova, visitò la città e ne apprezzò molte chiese e qualche palazzo³; sostò poi a Pisa e a Siena⁴. Poco prima di arrivare a Roma, indugiò a Caprarola, dove non perse l'opportunità di conoscere la celebre villa Farnese costruita da Giacomo Barozzi da Vignola⁵.

Giunto a Roma nel gennaio 1676, visitò diverse chiese per motivi non solo di carattere protocollare e politico, ma anche di interesse culturale e di personale devozione, come le sette basiliche giubilari. Non trascurò le rovine pagane (il Colosseo, gli archi trionfali, gli acquedotti), passeggiando per i giardini delle ville di famiglie aristocratiche (Medici, Borghese, Ludovisi, Madama), e apprezzando la vastità dei viali e le molteplici fontane animate da artificiosi giochi d'acqua⁶.

Come rivelano le sue lettere⁷, Don Luís de Sousa si mostra da subito interessato a inviare in Portogallo dall'Italia le novità in campo artistico con le quali viene a contatto, diffondendo in patria i modi e le tecniche del linguaggio barocco. Ne abbiamo ampia documentazione riferita prevalentemente alla pittura, mentre per la scultura e le arti decorative le testimonianze risultano meno chiare e frequenti.

² Cfr. VALE 2005, pp. 155-168.

³ Cfr. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbona (B.N.P.), Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, *Diário da jornada que fez o Illustrissimo Senhor Bispo de Lamego Dom Luis de Souza Embaixador Extraordinario do Principe Dom Pedro, a Santidade do Pappa Clemente Decimo na era de 1675 annos*, ff. 39-39 v. e 41-42, in VALE 2006, pp. 80-82.

⁴ Cfr. B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, f. 39-39 v. e 41-42, in VALE 2006, pp. 80-82.

⁵ Cfr. B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, f. 49 - 49 v., in VALE 2006, p. 85.

⁶ Cfr. B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 408, in particolare ff. 78, 84v., 87-87v., 88v., 96v., 114v., 115v., 122, 124, 127, 138, 140, 140v., 145, 145v., 148-149, 163-164, 170v.-173, 174v., 176, 185v., 193v., 194, 199, 201v., 207, 210v., 222, 227, 233v., 247v., 249, 250, 252, 253v., 257v., 258, 260v., 261v.-262, 264v., 266v., 268v., 269v., 271 e 283v. - 284, in VALE 2006, pp. 97-190.

⁷ Cfr. Biblioteca Pública de Évora, Évora (B.P.E.), Cod. CIV / 2-7, *Varias cartas, e papeis politicos do Illustrissimo D. Luis de Sousa Arcebispo Primas, Embaixador extraordinario que foi do Serenissimo Senhor Rey D. Pedro II A Corte de Roma*, ff. 61 v.-65 v. e 72-73 o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbona (A.N.T.T.), *Manuscritos da Livraria*, N° 1.630, *D. Luís de Sousa. Cartas de Roma*, f. 66 e ss.

4. *Gli acquisti di opere d'arte italiana di Don Luís de Sousa*

Delle opere d'arte acquistate dall'arcivescovo ambasciatore ci giunge notizia da una lettera indirizzata al Conte di Ericeira nel gennaio del 1681, quando ormai era prossimo il suo ritorno in Portogallo, nella quale l'arcivescovo rende nota l'esistenza di almeno quindici casse con oggetti suoi, che in quella data si trovavano al porto di Livorno per essere spedite in Portogallo⁸.

Ma sono soprattutto altri due documenti che ci forniscono più precise notizie di queste opere: un inventario dei beni di Don Luís de Sousa, redatto nel 1697 in seguito a un litigio sorto tra suo fratello, Don Francisco de Sousa, e la Curia di Braga nella persona di Don João de Sousa, l'arcivescovo che era successo a Don Luís (denominato di seguito come *Libelo*)⁹; un elenco dei quadri esistenti nella tenuta di Calhariz, che si ritiene databile agli ultimi anni del secolo XVII o ai primi del XVIII (denominato di seguito come *Lista dos quadros*)¹⁰.

Nel primo documento sono elencate varie opere pittoriche la cui provenienza dall'Italia appare indubbia, come per esempio ritratti di personalità italiane, fra cui Innocenzo XI, il cardinale Barberini, il duca di Savoia, o ancora quadri di artisti italiani, fra i quali le numerose opere del pittore Francesco Rosa e di altri, come si vedrà oltre. Ai dipinti si aggiungono opere scultoree, di probabile provenienza italiana: due rilievi in pietra e uno in bronzo, con la raffigurazione di Papa Innocenzo XI, e inoltre numerosi oggetti di arredamento come mobili, tappezzerie, ecc., di cui non abbiamo altre notizie. Nel secondo documento ritroviamo prevalentemente dipinti con rappresentazioni di vedute ed edifici importanti della Roma che de Sousa aveva conosciuto, quadri di pittori italiani e altri che direttamente o indirettamente alludono alla presenza dell'ambasciatore in Italia. Tra le opere pittoriche della lista meritano menzione quelle la cui descrizione richiama l'esperienza diretta e la conoscenza personale degli spazi e/o dei monumenti acquisite dal committente. Tra i quadri certamente portati da Roma si ritrovano anche alcune rappresentazioni di località italiane toccate dalla comitiva diplomatica durante il viaggio verso Roma e altre composizioni dove sono raffigurati momenti significativi dell'ambasciata¹¹ (Fig. 2).

Partendo dai documenti sopra citati, possiamo organizzare la conoscenza delle opere d'arte acquisite da Don Luís de Sousa per se stesso¹² nelle tre tabelle seguenti.

⁸ A.N.T.T., *Manuscrtos da Livraria*, N° 442, D. Luís de Sousa, *Cartas Políticas*, ff. 135-136v, in VALE 2004, Documento 16. La lettera in questione riguarda soprattutto le casse destinate al conte di Ericeira, come vedremo in seguito; tuttavia, si ricorda che le casse del conte sono undici e la loro numerazione va da 16 a 26, motivo per il quale, dando per certo che il totale delle casse fosse precisamente 26, le prime quindici appartenevano a Don Luís de Sousa.

⁹ Biblioteca da Ajuda, Lisboa (B.A.), Ms. 54-XI-35, N° 39, in VALE 2004, Documento 17.

¹⁰ B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 352, *Lista dos Quadros que Estão nas Casas da Quinta do Calhariz*, fls. 1-24v, in VALE 2004, Documento 18. La datazione di questo documento da noi avanzata in base a numerosi riferimenti fa supporre che Don Luís de Sousa fosse vivo o che quantomeno fosse ancora vivo il ricordo di lui; si noti, ancora circa questo documento, che nello stesso non si trovano quadri di tematica sacra, mentre vi si ritrovano esclusivamente composizioni pittoriche in cui prevalgono temi mitologici, ritratti, paesaggi e nature morte. Molto probabilmente i quadri di soggetto religioso saranno stati portati a Braga dallo stesso Don Luís de Sousa.

¹¹ Come è il caso di uno «[...] em que està o Papa dando ao Senhor Arcebispo o Breue do Santo Officio» e di un altro «[...] em que està pintada a Praça de S. Pedro, e nella o frontespicio daquella Igreja na forma que ultimamente a aperfeiçoou Paulo V., o Palacio Vaticano, a Colunata de Alexandre VII., as fontes de Clemente VIII. e Clemente X. e o obelisco de Sixto V. Em todo o mais campo da praça se representa o cortejo que o Senhor Arcebispo Embaixador levava quando hia as audiencias do Papa com os seus Lacayos, e cocheiros vestidos da sua Libré, com as suas carrossas fielmente retratadas, e parte das alheas que costumavão acompanhá-lo naquelles dias» – cfr. B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 352, *Lista dos Quadros* [...], fl. 11, in VALE 2004, Documento 18.

¹² Don Luís de Sousa fu anche il committente di opere d'arte per altri. Il pezzo più rilevante tra questi è costituito da una fontana di Nettuno destinata ai giardini del palazzo del Conte di Ericeira (Don Luís de Meneses) in

DIPINTI		
Opere	Ubicazione attuale (se conosciuta) / Osservazioni	Documenti in cui le opere sono menzionate
<i>Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovanni Battista Bambino</i> , Giulio Romano (1499-1546) e Gianfrancesco Penni (1488-1528) ¹³		
1 ritratto del Duca di Savoia	Si tratta molto probabilmente di Vittorio Amedeo II (futuro re di Sardegna), con il quale fu trattato il matrimonio con la principessa ereditiera di Portogallo D. Isabel Luisa Josefa	<i>Libelo acerca da partilha dos bens móveis de D. Luís de Sousa, arcebispo de Braga e embaixador de Portugal em Roma. 14 Giugno 1697</i> , f. 20 ¹⁴
1 ritratto di Papa Innocenzo XI		<i>Libelo</i> , f. 21v.
<i>Apparizione dell'Angelo a S. Giuseppe</i> , Francesco Rosa (m. 1687) ¹⁵		<i>Libelo</i> , f. 21v.
<i>Santa Maria Maddalena</i> , Francesco Rosa		<i>Libelo</i> , f. 21v.
<i>Santa Maria Egiziaca</i> , Francesco Rosa		<i>Libelo</i> , f. 21v.
1 ritratto del Cardinale Barberini	Si tratta molto probabilmente di Francesco Barberini (1597-1679)	<i>Libelo</i> , f. 22
<i>Un filosofo piangendo</i> , Francesco Rosa		<i>Libelo</i> , f. 22v.
<i>Bataglia di Scipione e Annibale</i> , Francesco Rosa	Menzionato come un quadro grande.	<i>Libelo</i> , f. 22v.
<i>Il Sacrificio di Abramo</i> , Francesco Rosa		<i>Libelo</i> , f. 22v.
<i>S. Francesco ricevendo le stimmate</i> , Francesco Rosa		<i>Libelo</i> , f. 23
2 quadri con mucche e altri animali, Filippo-Pietro Rosa / il Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos, 1655-1706) ¹⁶		<i>Lista dos quadros existentes na Quinta do Calhariz. Sec. XVII</i> , f. 3v. ¹⁷
1 paesaggio che fu del cardinale Rasponi ("que foy do cardeal Raspon")	Si tratta del cardinale Cesare Maria Antonio Rasponi (1615-1675), deceduto l'anno prima dell'arrivo di	<i>Lista dos quadros</i> , f. 5

Lisbona, non inclusa nel presente testo perché già studiata da chi scrive. Cfr. VALE 2008, VALE 2010, pp. 35-55 e VALE 2012a, pp. 129-143.

¹³ Cfr. SERRÃO 2001, p. 77.

¹⁴ B.A., Ms. 54-XI-35, N. 39, in VALE 2004, Documento 17.

¹⁵ Pittore, stuccatore e incisore allievo di Pietro da Cortona, attivo soprattutto a Roma, dove morì nel 1687; lo riconosciamo in qualità di membro dell'Accademia di San Luca nel 1673 e nell'anno successivo di membro dell'Accademia dei Virtuosi di Roma; sono riconducibili a lui alcuni degli affreschi nella chiesa di San Rocco di Roma, così come la pala primitiva dell'altare maggiore (ormai scomparsa) della chiesa romana dei Santi Vincenzo e Anastasio (in piazza di Trevi). Cfr. WITTKOWER 1993, pp. 291 e 302, E. BÉNÉZIT 1966, VII, p. 347, BARBIELLINI AMIDEI 1996, pp. 37-42 e NEGRO 1995, pp. 49-52.

¹⁶ Filippo-Pietro Rosa, membro di una illustre famiglia di pittori, nacque a Frankfurt am Main e morì a Roma, città in cui si era trasferito nel 1677 con una borsa del langravio Carlo I di Hesse Kassel, come accadde a suo padre, il pittore Johan Heinrich Roos (1631-1685), vissuto anche lui nella città pontificia, cfr. BÉNÉZIT, VII, pp. 341-342.

¹⁷ B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 352, in VALE 2004, Documento 18.

	Don Luís de Sousa a Roma.	
1 quadro che rappresenta piazza Navona (...)		<i>Lista dos quadros</i> , ff. 6v.-7
1 quadro che rappresenta piazza S. Pietro (...)		<i>Lista dos quadros</i> , ff. 11v-12
1 quadro che rappresenta i porti di Pallo e di Civitavecchia		<i>Lista dos quadros</i> , f. 15v.
1 quadro che rappresenta il portode Livorno		<i>Lista dos quadros</i> , f. 16
1 quadro di una rovina romana		<i>Lista dos quadros</i> , f. 22
1 quadro di una rovina romana		<i>Lista dos quadros</i> , f. 23-23v.

SCULPTURE

Opere	Ubicazione attuale (se conosciuta) / Osservazioni	Documenti in cui le opere sono menzionate
<i>Riposo della Sacra Famiglia nella Fuga in Egitto</i> , 1679 Cerchia di Giovanni Giardini (1646-1721). Rilievo, bronzo dorato con cornice in bronzo, argento e avventurina (Figg. 3a-3b-3c)	Palazzo Ducale, Vila Viçosa Fundação da Casa de Bragança Inv. PDVV 6777. Fu in mostra alla <i>Exposição Philantrópica</i> , Lisbona, 1851 (N. 229) e alla <i>Exposição Philantrópica</i> , Lisbona, 1858 (N. 246)	
3 busti di imperatori romani Genova (?), sec. XVII. Sculptura, marmi policromi (Figg. 4-5)	Quinta do Calhariz (Sesimbra) Coll. privata Si trattava originariamente di un'insieme di 12 busti.	
1 ritratto di Papa Alessandro VI. Rilievo in marmo di Carrara.	Esposto alla <i>Exposição Philantrópica</i> , Lisbona, 1851 (N. 274)	
2 rilievi di pietra (marmo) com cornici di ebano.		<i>Libelo</i> , fl. 23
1 ritratto di Papa Innocenzo XI. Rilievo in bronzo.		<i>Libelo</i> , fl. 23v.
Fontana dei Tritoni. Sculptura in pietra (travertino).	Quinta do Calhariz (Sesimbra) Coll. privata Erano inizialmente tre fontane. Le altre due rappresentavano rispettivamente una sirena seduta sopra una conchiglia e un bambino seduto sopra un delfino che soffia una buccina.	

ARTI DECORATIVE

Opere	Ubicazione attuale (se conosciuta) / Osservazioni	Documenti in cui le opere sono menzionate
Reliquiario del Santo Legno (Figg. 6a-6b)	Quinta do Calhariz (Sesimbra) (?) Coll. Privata	
1 medaglia rappresentando Papa Pio V, in argento dorato.		<i>Libelo</i> , f. 24v.
2 tavoli in marmi policromi, c. 1685	Quinta do Calhariz (Sesimbra) (?) Coll. privata	<i>Libelo</i> , f. 24v.

	I piedi sono in legno intagliato e dorato, molto probabilmente realizzati a Braga.	
1 tovaglia di Napoli, bianca e colore di oro		<i>Libelo</i> , f. 8
2 carrozze	Una rimase a Roma e l'altra (di colore viola) fu portata a Braga.	<i>Libelo</i> , f. 6

5. Semplici acquisti o collezionismo?

In una conferenza tenuta a Washington qualche tempo fa, dedicata al tema degli artisti che si dedicano anche al collezionismo, Jennifer Montagu¹⁸ introduceva delle problematiche che avrebbero potuto riguardare anche gli acquirenti portoghesi di opere d'arte nel Seicento. La studiosa si domandava infatti se la presenza nelle botteghe degli artisti di opere non eseguite dagli artisti stessi potesse significare o meno una loro attitudine al collezionismo; le conclusioni cui la studiosa era giunta portavano a ritenere ciò possibile soltanto in alcuni casi. Ci si chiede quindi se anche quei nobili e quegli ecclesiastici portoghesi del Seicento che, con l'occasione di recarsi a Roma, si dedicarono nella città eterna all'acquisto di opere d'arte italiana, siano stati o meno autentici collezionisti. Nella maggioranza dei casi la risposta è negativa. Non può dirsi altrettanto però per Don Luís de Sousa, la cui personalità, fra i casi ormai noti e studiati, potrebbe anzi essere considerata la più vicina a quella di un vero e proprio collezionista d'arte.

Identificate le opere documentate e/o tutt'ora esistenti indicate nelle tabelle precedenti, cerchiamo ora di conoscere meglio la sua collezione. Anche se la nostra attenzione si rivolge preferibilmente alle opere d'arte italiane acquisite dall'ambasciatore, non si possono ignorare, per averne una visione di insieme, anche le opere e gli oggetti di provenienza non italiana. Assai numerosi sono i pezzi portoghesi elencati, tra i quali emergono gli argenti, che il prelado ambasciatore prediligeva¹⁹. Fra gli argenti si identificano anche dei pezzi tedeschi, citati come «Due piatti grandi di Germania»²⁰.

È interessante inoltre notare nella collezione una piccola componente di *exotica* e di *naturalia*, rappresentata in particolare da «Hum Coco de Maldiva guarnecido de prata» e da «Huma taça ou copo da Vnha da Grã besta guarnecida de prata». Non mancano infine opere di origine asiatica, come sei tappeti provenienti dall'India, e, ancora, «humas siroulas grandes da India azueis, e brancas»²¹.

Ma il nucleo più importante della raccolta De Sousa, che ci interessa analizzare più dettagliatamente, è senz'altro quello delle opere italiane. Volendo affrontare innanzi tutto il problema delle motivazioni e dei criteri che spingevano gli acquisti, potremmo riconoscere nel pregio unanimemente riconosciuto all'arte italiana nel contesto dell'Europa moderna una prima motivazione generica. Un acquirente non italiano, come è noto, ambiva possedere soprattutto opere d'arte italiana in generale, e romana in particolare. La scelta dei pezzi di autori più o meno rilevanti dipendeva invece, oltre che, naturalmente, dalle sue disponibilità economiche, dalla sua cultura artistica, quindi dalla capacità di scegliere in base alla conoscenza o meno dell'ambiente artistico romano. Ma nella collezione di Don Luís de Sousa non si individuano nomi di grandi artisti. In effetti, nell'ambito della scultura troviamo pezzi di

¹⁸ MONTAGU 2008, pp. 278-289.

¹⁹ Si veda SOROMENHO 2001, p. 16.

²⁰ «Due piatti grandi di Germania» – B.A., Ms. 54-XI-35, N° 39, fl. 20, in VALE 2004, Documento 17.

²¹ «Un cocco delle Maldive guarnito d'argento», «Una copa dell'unghia della Gran Bestia guarnita d'argento» e un paio di mutandoni da uomo azzurri e bianchi. B.A., Ms. 54-XI-35, N° 39, fl. 8, in VALE 2004, Documento 17.

produzione seriale, come i busti di imperatori romani, di fattura molto probabilmente genovese; opere che possono considerarsi comuni nell'ambito della produzione romana coeva, come le fontane in marmo o travertino (di cui sopravvive quella detta dei tritoni) o come il rilievo raffigurante il *Riposo della Sacra Famiglia nella Fuga in Egitto*. Pur trattandosi di un bell'esemplare di notevole qualità tecnica, quest'ultimo non può essere considerato però un pezzo eccezionale. Soltanto all'opera commissionata per il conte di Ericeira, la fontana di Nettuno, nel cui processo di realizzazione Don Luís de Sousa ebbe un ruolo fondamentale, possono essere associati i due nomi maggiori della produzione scultorea del Seicento romano: Gianlorenzo Bernini (1598-1680) e Ercole Ferrata (c. 1610-1686). Don Luís de Sousa esprime la sua opinione in merito alle proprie scelte in una lettera indirizzata al fratello Francisco, il 21 agosto 1677, in cui scrive:

Per molto meno di questo [due milla scudi romani], si farebbe questa fontana a Genova, forse anche per la metà di suo costo. Ma sarebbe simile per quanto riguarda il numero di figure ma diversissima per quanto riguarda la loro perfezione. Sarebbe come tutte le sculture di Genova di cui si parla qui soltanto per divertimento e diventerebbe bella soltanto agli occhi del popolo e brutta per chi ne intendesse di scultura; e questa differenza giustifica quella del costo, visto che quà soltanto perchè una scultura ha questa o quella forma o un braccio ben lanciato o un gesto più adeguato, si paga un mucchio d'oro²².

Egli era in grado quindi di apprezzare le qualità formali della scultura romana, ma era anche ben consapevole della differenza di costi rispetto alla produzione genovese, che scelse poi per le opere destinate a se stesso o alle sedi di sua propria competenza.

Non troviamo opere di grandi artisti nemmeno relativamente alla pittura, né l'opzione per un certo genere, né per una particolare tipologia, né per soggetti precisi. Si nota invece da parte dell'arcivescovo ambasciatore il desiderio di portare con sé da Roma delle immagini della città, sia per riportarne un durevole ricordo in patria sia per testimoniare il proprio impegno esercitato nel palco del *Gran Teatro del Mondo*, com'era definita Roma da un celebre autore portoghese del Seicento, il gesuita António Vieira. Paradigmatico di tale volontà è il quadro raffigurante *La piazza San Pietro con il corteo dell'ambasciatore* quando andava all'udienza papale, così registrato dettagliatamente: «Piazza San Pietro [...] e in tutto campo si raffigura il corteo che il Signore Arcivescovo Ambasciatore portava con sé quando andava all'udienza pontificia, con i suoi servitori e le sue carrozze [...]»²³.

Ben diversa è la situazione dei nobili e ecclesiastici romani, che si impegnavano nella costituzione di una collezione d'arte nella quale fossero rappresentati i maggiori nomi del tempo, e che a volte detenevano l'esclusiva su un pittore in particolare. Essi, a questo scopo, acquistavano sistematicamente le opere di un certo artista, diventando anche suoi mecenati,

²² «Por muito menos que isso se faria esta mesma fonte em Genoua, e podera ser que por a metade do dinheiro. Mas seria a mesma quanto ao numero das figuras e deuersissima quanto a perfeisção dellas. Seria como todas as esculturas de Genoua em que aquy se não fala senão por zombaria, e ficaria boa pera o pouo e má pera quem entendesse de Escultura; e Esta diferensa faz toda a que ha no custo porque so porque huma figura tenha esta ou aquella forma porque tenha hum brasso melhor lansado, ou hum gesto mais proprio dão aquy hum peso de oiro». B.A., Ms. 51-V-25, fl. 83, in VALE 2006, Documento 14.

²³ «Praça de S. Pedro, e nella o frontespicio daquella Igreja na forma que ultimamente a aperfeiçoou Paulo V., o Palacio Vaticano, a Colunata de Alexandre VII., as fontes de Clemente VIII. e Clemente X. e o obelisco de Sixto V. Em todo o mais campo da praça se representa o cortejo que o Senhor Arcebispo Embaixador levava quando hia às audiencias do Papa com os seus Lacayos, e cocheiros vestidos da sua Libré, com as suas carrossas fielmente retratadas, e parte das alheas que costumavão acompanhalo naquelles dias». B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 352, fl. 12, in VALE 2004, Documento 18.

assicurandosi una produzione preferenzialmente orientata verso l'arricchimento della propria 'quadreria'²⁴.

Tale problematica ci porta a una seconda riflessione, riguardante le modalità di acquisto di opere d'arte nella Roma barocca, in particolare nella seconda metà del Seicento. Ponendo al centro dei nostri interessi la personalità di Don Luís de Sousa, si impone subito la questione di come l'ambasciatore portoghese avrebbe acquisito le opere d'arte italiane identificate nella sua collezione. Tenendo conto degli aspetti di cui si è accennato, ci si chiede il perché dell'assenza di grandi nomi per quanto riguarda gli artisti o di chiare preferenze per un determinato genere, tipologia o soggetto. Più che di fronte a una situazione che configuri l'identità di una committenza consapevole di un determinato progetto, ci troviamo in presenza di un soggetto che interviene sul mercato romano attraverso acquisizioni dirette.

Ricerche recenti hanno portato contributi rilevanti per una migliore conoscenza del mercato dell'arte nella Roma barocca. Un nome che subito emerge in tale contesto è quello del mercante Pellegrino Peri, un genovese già nominato da Leone Pascoli nella biografia del conterraneo pittore Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) in occasione del suo arrivo a Roma intorno al 1650. Scrive Pascoli che Gaulli «entrò in casa di un certo Pellegrino Peri Genovese ricco Mercadante di quadri, [...] per cui molto lavorò»²⁵.

Allo stesso Pellegrino Peri si riferisce Nicolò Pio, descrivendolo come «pubblico rivenditore di quadri vicino alla Piazza Agonale»²⁶. Queste informazioni, ampliate e precisate dalle ultime citate ricerche²⁷, consentono di appurare l'esistenza di un mercato dell'arte costituito da luoghi specifici dove si esercitava il commercio dell'arte, per i quali lavoravano anche alcuni pittori. Diventava in questo modo disponibile ai potenziali acquirenti, per quanto riguarda autori e soggetti, un'offerta diversificata. I documenti rivelati negli ultimi anni illustrano con chiarezza questa situazione, dalla quale si deduce l'esistenza di una realtà consolidata, che favoriva l'acquisto di dipinti non solo da parte di una clientela culturalmente meno preparata, e per questo motivo non molto esigente, ma anche da parte di chi non aveva alcuna familiarità con l'ambiente artistico della città pontificia per mancanza di contatti con gli artisti o di informazioni sulle procedure e sui meccanismi collegati alla committenza, e ancora da parte dei viaggiatori che, di passaggio per Roma, rientrando nei loro paesi, desideravano portare con sé dipinti che richiamassero la grandezza e il prestigio dell'Urbe. Bisogna osservare che questi negozi rendevano disponibile un'offerta a cui non era estranea la solidarietà dovuta alle comuni origini geografiche fra il proprietario e gli artisti dei quali egli vendeva le opere. In effetti, riguardo al caso (paradigmatico ma non unico) di Pellegrino Peri, appare naturale riconoscere presso il mercante la presenza di numerosi dipinti di artisti genovesi, avendo egli anche ospitato a casa sua, come si è ricordato sopra, il Baciccio. Tornando alla collezione di Don Luís de Sousa, considerando le opere eseguite da autori identificati in modo esplicito, il pittore più rappresentato risulta senz'altro Francesco Rosa, un genovese attivo a Roma a partire dal 1638. Nell'inventario di tutto quel che si trovava nel negozio di Pellegrino Peri al momento della sua morte, avvenuta nel novembre 1699, si contano diversi dipinti, soprattutto paesaggi, di un certo «Monsù» Rosa²⁸. Come è noto, il termine «Monsù» (dal francese «Monsieur») si usava allora non soltanto per designare un francese ma anche per riferirsi ad altri stranieri e in questo caso ai genovesi, per la prossimità (non solo) geografica della Repubblica di Genova al territorio francese.

²⁴ Si veda, tra tanti altri esempi possibili, il caso del cardinale Giovan Battista Spinola, studiato e pubblicato in DI PENTA 2007.

²⁵ PASCOLI 1730-1736, Vol. I, p. 198.

²⁶ PIO/C. ENGGASS-R. ENGGASS 1977, pp. 177-178.

²⁷ Si veda LORIZZO 2003, pp. 159-174 e, anche se per una cronologia un po' diversa, CAVAZZINI 2013, pp. 808-814.

²⁸ Cfr. LORIZZO 2003, pp. 166, 171, 172 e 173.

Questo tipo di mercato era perfettamente confacente alle esigenze di Don Luís de Sousa non soltanto per la sua scarsa familiarità con le procedure della committenza nell'ambiente romano, ma anche perché, come è stato notato sopra, era personale opinione dell'ambasciatore che, a volte, l'acquisto di un'opera d'arte non giustificasse una spesa eccessiva, soltanto perché quell'opera proveniva dal lavoro di un artista affermato. L'attitudine preferenziale di Don Luís de Sousa fu comunque quella di acquistare opere d'arte disponibili per delle ragioni specifiche: ne troviamo conferma dalla presenza, nell'inventario dei quadri della sua tenuta di Calhariz, di un paesaggio appartenuto al cardinale Rasponi – «que foy do cardeal Raspone». Si tratta certamente del cardinale Cesare Maria Antonio Rasponi (1615-1675), deceduto l'anno prima dell'arrivo dell'ambasciatore portoghese a Roma, parte dei cui beni pare plausibile fosse divenuta disponibile per l'acquisto di eventuali interessati. Non si può però pensare che tale modalità d'acquisto in 'mercato aperto' riguardasse soltanto una clientela occasionale o scarsamente familiarizzata con le procedure e i meccanismi riguardanti la committenza: essa era in effetti assai più diffusa. Anche per quanto riguarda una famiglia di collezionisti importanti come i Colonna, come scrive Natalia Gozzano, che ne ha accuratamente studiato le raccolte, è plausibile affermare che la loro collezione si sia costituita prevalentemente tramite acquisti effettuati direttamente nel mercato dell'arte e non attraverso intermediazioni e progettualità relativi a committenze²⁹. In effetti i libri dei conti di casa Colonna rivelano dei pagamenti fatti a mercanti, come anche al Monte di Pietà (dove venivano messi in vendita a basso costo beni pignorati), verso il quale prestavano attenzione particolare i conoscitori dell'ambiente romano interessati all'acquisto di opere d'arte. Così si capisce come anni dopo, durante il regno di Giovanni V, figlio del re Don Pedro che aveva inviato a Roma Don Luís de Sousa come suo ambasciatore, il dottore José Correia de Abreu, allora ufficiale della Segreteria di Stato a Lisbona ma per anni responsabile dell'Accademia Portoghese a Roma, in una lettera del 17 dicembre 1728, inviasse delle istruzioni all'ambasciatore in carica, il francescano Fra José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), affinché comperasse dei pezzi (in concreto delle paci d'argento) già pronti: «Vostra Reverendissima farà attenzione e metterà delle sue sentinelle al Pellegrino e al Monte di Pietà, e tutte quelle paci che lì possano comparire in vendita per il suo peso, o poco di più di fattura, li compri Vostra Reverendissima [...]»³⁰. Si chiedeva allora all'ambasciatore di prestare speciale attenzione ai pezzi già disponibili nelle botteghe degli argentieri – situate per la maggior parte in via del Pellegrino (come menzionato nel brano citato della lettera) – e anche a quello che poteva capitare in vendita al Monte di Pietà³¹.

6. Conclusioni

Il breve percorso avviato in questa sede sulla collezione di Don Luís de Sousa e le riflessioni conseguenti utili a delineare sia il profilo dell'arcivescovo nel ruolo di ambasciatore e di acquirente, sia le caratteristiche della sua raccolta d'arte, intende proporsi come un contributo alla conoscenza del collezionismo portoghese del Seicento direttamente o indirettamente in contatto con l'Italia e con Roma in particolare. In effetti, la prevalenza della componente italiana nelle collezioni d'arte di Don Luís de Sousa mette in evidenza l'adesione

²⁹ «È plausibile affermare che la collezione Colonna si basi principalmente sugli acquisti fatti direttamente sul mercato artistico più che sulla committenza [...]», GOZZANO 2003, pp. 175-185; cfr. anche GOZZANO 2004.

³⁰ «Vossa Reverendissima tera Cuidado de por as suas Vegias no Pelegrino, e no Monte da Piedade, e todos aqueles portapazes, ou Instrumentos de dar a pax que ali aparesem, em venda pello pezo, ou pouco mais de feito Vossa Reverendissima os compre [...]». B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N° 7, Doc. 1.

³¹ Questa stessa idea viene sottolineata in un'altra lettera del 19 gennaio 1730. Cfr. B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N° 7, Doc. 16.

all'arte italiana in generale e a quella romana in particolare, ma dimostra anche quella che potrebbe essere considerata come l'assenza di una strategia specifica relativa agli acquisti e, di conseguenza, di un'idea alla base della costruzione di una collezione sorretta da specifici criteri. Sia nel caso di Don Luís de Sousa che in quello di altri ambasciatori portoghesi del Seicento e del Settecento, che abbiamo avuto occasione di studiare negli anni più recenti³², si può affermare che il prestigio dell'arte italiana, ormai diffuso e unanimemente riconosciuto, costituì la motivazione sufficiente all'acquisto di opere d'arte e di altri oggetti di valore. Tuttavia, l'assenza di una cultura artistica internazionale da parte di questi uomini – originari di un paese che soltanto nella seconda metà del Seicento, in seguito alla *Restauração*³³ prevalentemente attraverso le successive azioni diplomatiche da questa scatenate e avendo come scopo principale il riconoscimento di Portogallo come paese indipendente, si apriva più intensa e sistematicamente all'Europa – ha reso impossibile selezionare i migliori artisti, ideare criteri e strategie capaci di strutturare organicamente una raccolta e di diventare in questo modo dei veri e propri collezionisti.

Don Luís de Sousa, d'altro canto, si rivela in questo contesto un caso piuttosto particolare. Egli infatti, anche se presenta delle evidenti somiglianze con gli uomini dei quali abbiamo appena accennato il ritratto, può essere considerato come un personaggio a sé stante, che presenta un interesse singolare per quanto riguarda la sua propensione alla creazione artistica italiana, sicuramente dovuta al periodo del suo soggiorno romano (che durò circa sei anni). È proprio tale permanenza che gli permise di costituire una collezione d'arte con una significativa componente italiana, non unica, ma rara nel panorama portoghese del Seicento. Pur esprimendo qualche riserbo nel classificare Don Luís de Sousa come un vero e proprio collezionista, nel senso più ampio ma anche più preciso del termine, come lo si intende nell'ambito della storia dell'arte e della cultura³⁴, riteniamo però indiscutibile il fatto che l'arcivescovo ambasciatore, affascinato dalla Roma barocca del Seicento, divenne proprietario di una collezione d'arte italiana di grande rilievo nel panorama nazionale del suo tempo. Questa collezione – ora studiata attraverso le fonti documentarie oltre che tramite l'analisi delle opere pervenute, ancora per la maggior parte in possesso degli eredi di Don Luís de Sousa – pone in evidenza le modalità di approccio del prelato verso il mercato dell'arte romano. Non consentendosi atteggiamenti da esperto, che certamente esigevano una conoscenza e dei contatti che forse non aveva o non intendeva avere, egli sceglie invece, come sembra più probabile, l'acquisto diretto e immediatamente disponibile, secondo la formula del 'mercato aperto'. Ricorre quindi a negozi del genere esemplificato da quello di Pellegrino Peri, che, ubicato nel palazzo del marchese Tassi vicino a piazza Pasquino, si trova anche non lontano proprio da quel palazzo Poli, che è la residenza romana dell'ambasciatore Don Luís de Sousa.

³² Si veda soprattutto la prima parte del testo VALE 2012b, pp. 259-272.

³³ Si chiama *Restauração*, la restaurazione dell'indipendenza nazionale perduta per la sottomissione alla Spagna nel 1580, avvenuta con la proclamazione di Giovanni IV nel 1 Dicembre 1640.

³⁴ Per quanto riguarda il collezionismo in epoca moderna, sono diversi i titoli importanti di recente pubblicati oltre agli studi citati nelle note precedenti; per ragioni diverse due meritano, a nostro avviso, particolare attenzione: DE BENEDICTIS 1998 e *COLLECTING SCULPTURE* 2008.



Fig. 1: Feliciano de Almeida (attribuito), *Don Luís de Sousa*, c. 1680, olio su tela, Collezione privata.

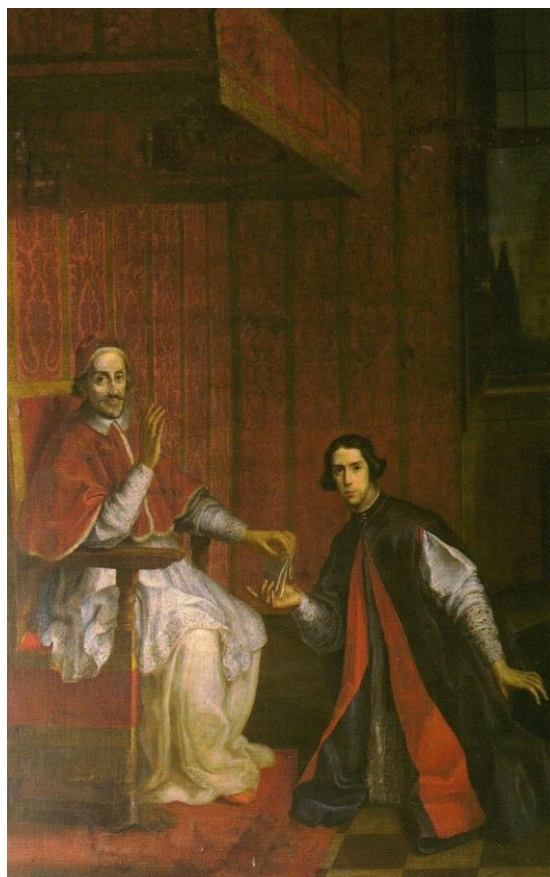


Fig. 2: Félix da Costa Meesen (attribuito), *Papa Innocenzo XI e Don Luís de Sousa*, 1682-1683 ca., olio su tela, Collezione privata



Figg. 3a-3b-3c: Cerchia dell'argenteiere e fonditore Giovanni Giardini (1646-1721) (attribuito), *Riposo della Sacra Famiglia nella Fuga in Egitto*, 1679, rilievo in bronzo dorato, cornice in bronzo, argento e avventurina, Palazzo Ducale, Vila Viçosa. Insieme e particolari.



Figg. 4-5: Busti di Antonino Pio e Nero. Genova (?), sec. XVII, marmi, Collezione privata.



Figg. 6a-6b: *Reliquiario del Santo Legno*, Roma, XVII secolo, argento, bronzo dorato, lapislazzuli, smalto e cristallo di rocca, Collezione privata. Insieme e particolare.

BIBLIOGRAFIA

BARBIELLINI AMIDEI 1996

R. BARBIELLINI AMIDEI, *San Rocco*, «Roma Sacra», II, 6, aprile 1996, pp. 37-42.

BENEZIT 1966

E. BENEZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, I-VI, [Paris] 1966.

CAVAZZINI 2013

P. CAVAZZINI, *Poussin, Cassiano del Pozzo and the Roman art market in the 1620s*, «The Burlington Magazine», CLV, 1.329, dicembre 2013, pp. 808-814.

COLLECTING SCULPTURE 2008

Collecting Sculpture in Early Modern Europe, a cura di N. Penny, E.D. Schmidt, Washington-New Haven-Londra 2008.

DE BENEDICTIS 1998

C. DE BENEDICTIS, *Per la Storia del Collezionismo Italiana. Fonti e Documenti*, Roma 1998.

DECORAZIONE E COLLEZIONISMO A ROMA 2003

Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003.

GOZZANO 2003

N. GOZZANO, *Resa dei conti in Casa Colonna. Contabilità di una collezione romana del Seicento fra committenza e mercato*, in DECORAZIONE E COLLEZIONISMO A ROMA 2003, pp. 175-185.

GOZZANO 2004

N. GOZZANO, *La Quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004.

LORIZZO 2003

L. LORIZZO, *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri 'rivenditore di quadri' a Roma nella seconda metà del Seicento*, in DECORAZIONE E COLLEZIONISMO A ROMA 2003, pp. 159-174.

MONTAGU 2008

J. MONTAGU, *Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome*, in COLLECTING SCULPTURE 2008, pp. 278-289.

NEGRO 1995

A. NEGRO, *Santi Vincenzo e Anastasio a Trevi*, «Roma Sacra», I, 4, novembre 1995, pp. 49-52.

PASCOLI, 1730-1736

L. PASCOLI, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti Moderni*, Roma 1730-1736.

DI PENTA 2007

M. DI PENTA, *Giovan Battista Spinola. Cardinale San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Roma 2007.

PIO/C. ENGGASS–R. ENGGASS 1977

N. PIO, *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti*, a cura di C. e R. ENGGASS, Città del Vaticano 1977.

SERRÃO 2001

V. SERRÃO, *As Coleções Artísticas Sousa e Holstein/Palmela. Notas sobre um recheio Coleccionístico de excepção*, in *UMA FAMÍLIA DE COLECCIONADORES* 2001, pp. 73-89.

SOROMENHO 2001

M. SOROMENHO, *D. Luís de Sousa (1637-1690). O Gosto de um Mecenas*, in *UMA FAMÍLIA DE COLECCIONADORES* 2001, pp. 15-41.

UMA FAMÍLIA DE COLECCIONADORES 2001

Uma família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela, a cura di M.A. Pinto de Matos, M. de Sousa e H. Campilho, Lisboa 2001.

VALE 2004

T.L.M. VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa 2004.

VALE 2005

T.L.M. VALE, *Palácio Poli: Residência de um Embaixador de Portugal na Roma Barroca*, «Património. Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património», Serie I, IV, 2005.

VALE 2006

T.L.M. VALE, *Diário de um Embaixador Português em Roma*, Lisboa 2006.

VALE 2008

T.L.M. VALE, *La Fontana di Nettuno nei Giardini del Palazzo di Lisbona dei Conti di Ericeira, Un'Opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo*, in *Traduzioni, Imitazioni, Scambi tra Italia e Portogallo nei Secoli*. Atti del Primo Convegno Internazionale (Pisa 15-16 ottobre 2004), a cura di M. Lupetti, Firenze 2008, pp. 137-162.

VALE 2010

T.L.M. VALE, *Scultura Barocca Italiana in Portogallo. Opere, artisti, committenti*, Roma 2010.

VALE 2012a

Ercole Ferrata e il Portogallo: un scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova, «Artisti dei Laghi. Rivista on line. Rivista Scientifica Internazionale dell'Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Storico della Valle Intelvi», II, 2012, pp. 129-143
<http://www.appacuvi.org/joomla/artisti-dei-laghi/15-articles/36-artisti-dei-laghi-numero-2>.

VALE 2012b

T.L.M. VALE, *Mettere in scena il lusso le mostre di opere d'arte commissionate da Giovanni V di Portogallo in due palazzi romani (1747 e 1749)*, «Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura», a cura di Elisa Debenedetti, 28, II, Roma 2012.

WITTKOWER 1993

R. WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1993 (prima edizione Torino 1958).

ABSTRACT

Nel mese di gennaio del 1676 D. Luís de Sousa (1637-1690), arriva a Roma in veste di ambasciatore del re di Portogallo. Rimarrà nella città pontificia sino al 1682, abitando in un sontuoso palazzo in Campo Marzio, i cui interni una relazione d'epoca ci lascia immaginare.

Tra i suoi molteplici impegni diplomatici il vescovo ambasciatore si lascia affascinare dall'Urbe, visita le sue chiese – seguendo l'itinerario per uso del buon pellegrino fissato da S. Filippo Neri poco più di un secolo prima – e passeggia nei giardini delle ville patrizie ammirando in particolare le fontane e gli «artificiosi giochi d'acqua» (come fa scrivere nel suo diario). Queste suggestioni lo condurranno ad acquistare per il portoghese conte di Ericeira una fontana disegnata da Gianlorenzo Bernini e scolpita da Ercole Ferrata, ancora oggi visibile nei giardini del Palácio Nacional de Queluz, nei pressi di Lisbona. Per sé stesso e per la sua villa di Calhariz, a sud della capitale, acquista numerosi dipinti, delle sculture e delle opere d'arti decorative.

Oltre a presentare gli acquisti romani di D. Luis de Sousa alla luce dei documenti e delle opere sopravvissute alle vicissitudini della storia, ciò che interessa discutere in questo saggio è soprattutto l'esistenza o meno di una strategia collezionistica per i suoi acquisti. Infatti, l'assenza di una cultura artistica internazionale da parte dell'ambasciatore – originario di un paese che soltanto nella seconda metà del Seicento, in seguito alla *Restauração*, si apriva più sistematicamente all'Europa – ha reso impossibile selezionare i migliori artisti, ideare criteri e strategie capaci di strutturare organicamente una raccolta e di diventare in questo modo un vero e proprio collezionista.

In January 1676 D. Luís de Sousa (1637-1690) arrived at Rome as ambassador of the King of Portugal. He stayed there until 1682, living in a sumptuous palace in Campo Marzio. In the midst of his many diplomatic commitments, he was fascinated by the *Urbe*, visited numerous churches – following the itinerary of the good pilgrim, established by S. Philip Neri about a century before – and walked in the gardens of the patrician villas, admiring the fountains and especially the «artificiosi giochi d'acqua» (as mentioned in his diary).

Under the spell of these impressions, he bought for the Portuguese Count of Ericeira a fountain – designed by Gianlorenzo Bernini and sculpted by Ercole Ferrata – which is today in the gardens of the Palácio Nacional de Queluz (Lisbon). For himself and his villa he acquired several paintings, some sculptures and some decorative art objects.

Besides giving an account of D. Luís de Sousa's Roman purchases – based both on papers and on still existing works of art – I want to deal with his strategy as a collector. In fact, his lack of a proper knowledge of the international art field – only in the second half of the 17th century, following the *Restauração*, Portugal opened itself to Europe – make it impossible for him to choose the most valuable artists, or to follow sound criteria in establishing his collection.

MARATTI COLLEZIONISTA DI DISEGNI

Entro il vasto panorama del collezionismo di grafica nella Roma seicentesca, che con sempre maggior chiarezza gli studi vanno mettendo a fuoco, Carlo Maratti (1625-1713) riveste un ruolo di assoluto rilievo. Con grande impegno e passione, infatti, per tutta la vita egli raccolse una grande quantità di disegni¹.

Il successo straordinario da lui raggiunto nel corso della sua lunga carriera gli garantì ogni agiatezza economica permettendogli di acquistare sul mercato fogli singoli o interi nuclei di disegni: massimo esponente del classicismo a Roma dalla metà del secolo, pittore prediletto di sette pontefici dagli anni Ottanta in poi, amato dall'aristocrazia romana e dai *milordi* inglesi che ne decretarono una fortuna straordinaria, insignito di varie cariche e onorificenze, da quella di Cavaliere di Cristo al ruolo più volte ricoperto di Principe dell'Accademia di San Luca, Maratti fu anche grande amico di Giovan Pietro Bellori, che lo consacrò come il Raffaello del suo tempo². Anche Maratti se fu educato nella bottega di Andrea Sacchi, erede della tradizione carraccesca, fu probabilmente Bellori a influenzare l'artista nell'apprezzamento di certe valenze dei disegni, intesi come l'espressione più pura dell'«idea».

Le fonti – il Bellori *in primis*, ma anche Malvasia nelle biografie dei pittori bolognesi³ – citano spesso la collezione di dipinti e disegni posseduta da Maratti, che si segnalava a Roma alla fine del XVII secolo come una delle più ingenti che si trovassero nelle mani di un personaggio non appartenente al ceto nobiliare. Svitati documenti, fra i quali l'accurato inventario dei beni suoi e della moglie Francesca Gommi, redatto nel 1712 nell'imminenza della sua morte, pubblicato già nel 1927-1928 da Galli, poi studiato da Bershad e ridiscusso da Coen⁴, hanno confermato la consistenza di questa raccolta, per quanto già depauperata, come vedremo, dalla vendita obbligata a papa Clemente XI Albani. In definitiva era evidente come l'artista non facesse che adeguarsi ai meccanismi di *escalation* sociale sottesi, per così dire, alle ambizioni collezionistiche secondo quanto, del resto, gli studi più recenti sulla Roma barocca hanno ampiamente dimostrato⁵.

Come abbiamo già evidenziato in altra sede⁶, nel corso del XVII secolo, mentre a Roma fioriva il fenomeno, di immensa portata, del collezionismo artistico, non solo antiquario, veniva definendosi la figura nuova di chi, dedito esclusivamente alla raccolta di materiali grafici, metteva in atto criteri di classificazione dei volumi di disegni secondo le attribuzioni, le scuole, oppure i temi e i generi di appartenenza, in linea con le indicazioni a suo tempo date da Giulio Mancini. Seguendo la lucida ricostruzione di Spezzaferro⁷, tale cambiamento di gusto è legato al lento processo che investe all'inizio del secolo la considerazione di varie specie di manufatti artistici, non più intesi come materiale di bottega, bensì come oggetti d'arte meritevoli di crescenti attenzioni da parte degli intenditori e dei collezionisti. Protagonisti di questo fenomeno saranno soprattutto gli artisti, in ragione pure della loro ambizione sociale: essi iniziano a raccogliere disegni non solo per utilità pratica, in quanto, appunto, materiali di

¹ Su questo aspetto si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006, pp. 74-75.

² Troppo spazio richiederebbe una bibliografia aggiornata sul Maratti: in attesa dell'annunciata monografia di Stella Rudolph, si segnala qui di seguito il volume di RUDOLPH 1995 con ampia bibliografia sull'argomento e della medesima autrice in *L'IDEA DEL BELLO* 2000, II, pp. 456-479.

³ BELLORI/BOREA 1976, pp. 569-654; MALVASIA 1678.

⁴ Sulla collezione Maratti si rinvia a GALLI 1927; GALLI 1928; BERSHAD 1985; COEN 2010, I, pp. 52-57 e II, pp. 363-387 (elenco dei quadri posseduti dalla figlia Faustina nel 1720).

⁵ Per analoghi meccanismi a Bologna cfr. MORSELLI 1998 e BONFAIT 2000. Per Roma dopo l'apertura di HASKELL 2000, vedi la recente sintesi e interpretazione di COEN 2010, *ad indicem*.

⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006, p. 70.

⁷ Una lucida analisi di questo momento della storia del collezionismo a Roma e delle sue molte implicazioni socio-culturali è stata delineata in SPEZZAFERRO 2001, in particolare pp. 8-9.

bottega, ma anche per rispondere ai nuovi interessi culturali ed estetici, nonché alle nuove abitudini di fruizione, trattandosi di opere cui ormai si riconosceva uno specifico valore espressivo in rapporto alla poetica dei rispettivi artisti. Di questo mutato atteggiamento Maratti fu indubbiamente uno dei maggiori rappresentanti.

Esiste già un'ampia bibliografia su Maratti collezionista: attingendo al citato articolo di Galli, molti studiosi di collezionismo a Roma tra tardo Sei e Settecento hanno aggiunto notizie e precisazioni sulla sorte dei numerosi dipinti, modelli in gesso, stampe e disegni posseduti dal pittore, e sulla loro dispersione nel mercato dell'arte internazionale, in particolare la Spagna, a seguito della vendita cui fu obbligata la figlia Faustina Maratti Zappi molti anni dopo la morte del padre⁸.

Tralasciando la raccolta di dipinti e gessi, vorrei occuparmi in questa sede solo di quella di grafica – cartoni e disegni – un settore davvero non secondario nella vastità delle sue collezioni⁹.

Il primo a dare ampio risalto al patrimonio grafico riunito da Maratti è il già citato Bellori, fonte primaria per ricostruire la sua raccolta: «sebbene sono rarissimi i buoni disegni, egli ne ha raccolto tanto numero che già ne possiede sedici libri legati nobilmente con spesa considerabile, ed altrettanti ne va ordinando ricchi delle più belle idee di que' grandi maestri»¹⁰. Da questa breve descrizione emerge che la raccolta era ordinata in volumi, organizzati probabilmente per autori o tematiche, secondo i criteri di ordinazione logica già visti, adottati da molti collezionisti del tempo. Bellori infatti, che conosceva bene la raccolta per via della sua assidua frequentazione della casa del pittore, conferma la presenza di un volume di copie da Raffaello, tutte rilegate insieme: si trattava di «un libro di alcuni avanzi de' suoi studi giovanili da Raffaele, che approvano le sue prime fatiche con una esattissima imitazione al maggior finimento terminate; oltre al qual libro conserva in fogli grandi il Monte Parnaso, l'Attila, l'Eliodoro»¹¹, copie che è possibile identificare con le molte conservate oggi sciolte nella Royal Libry di Windsor Castle, per le vicende di cui diremo in seguito¹².

Maratti aveva iniziato sin da giovane a raccogliere disegni, anche se, sempre a detta di Bellori, Sacchi morendo nel 1661 non lasciò a lui il suo 'studio', cioè il fondo di bottega dei suoi disegni, ma ad allievi meno dotati perché li utilizzassero come repertorio di idee.

Nel 1664 si presentò finalmente la grande occasione: in quell'anno infatti egli riuscì ad entrare in possesso, disputandoselo con Pier Francesco Mola, della maggior parte dello studio di Francesco Raspantino, un oscuro pittore che aveva ereditato l'intero fondo di bottega del suo maestro Domenichino, l'artista bolognese noto a Roma quale più fedele interprete del classicismo dei Carracci¹³. Quella raccolta di disegni era assai celebre al tempo, perché

⁸ Per la vendita delle collezioni di dipinti del Maratti in Spagna a Filippo V, curata dal suo allievo Andrea Procaccini che le portò con sé a Madrid, si rinvia BATTISTI 1960, BOTTINEAU 1962, pp. 475-476, nn. 330, 331, con ulteriore bibliografia; per la vendita a Roma organizzata dalla moglie Francesca Gommi si rinvia a COEN 2010, I, pp. 53-57; per la vendita tramite lotto tentata nel 1720 dalla figlia Faustina, unica erede, *ivi*, pp. 207-211. Altra storia è la vendita dei disegni del Maratti, materiale della bottega che Procaccini tenne sempre con sé, alienato dalla vedova del Procaccini nel 1775-76 ed acquistato per l'Academia San Fernando a Madrid, si rinvia a MENA MARQUES 1975, I, p. 33, con bibliografia.

⁹ Sulla storia della collezione Maratti si rinvia a GALLI 1927; GALLI 1928; WESTIN-WESTIN 1975; sino alla recente interpretazione di COEN 2010, I, pp. 53-57. Per i disegni nella sua collezione, confluita in quella Albani, si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, con bibliografia precedente.

¹⁰ BELLORI/BOREA 1976, pp. 634-635.

¹¹ BELLORI/BOREA 1976, p. 636.

¹² Già identificate da BLUNT-COOKE 1960, pp. 63-66, cat. 393-470, già citate da Evelina Borea in BELLORI/BOREA 1976, p. 636, nota 6, e da chi scrive in *L'IDEA DEL BELLO* 2000, I, p. 137, fig. 8.

¹³ POPE HENNESSY 1948, pp. 9-11; SPEAR 1982; SPEAR 1994. Spear, pubblicando il testamento ritrovato di Domenichino, evidenzia il fatto che il maestro aveva lasciato al suo allievo Raspantino solo 28 disegni, da scegliere tra quelli in suo possesso; quindi non è chiaro come Raspantino sia entrato in possesso di tutto il *corpus*

comprendeva non solo l'intero insieme di studi dello stesso Domenichino, ma anche fogli di Annibale e di Agostino Carracci, ereditati alla sua morte, oltre a fogli che l'inventario attribuiva ai massimi protagonisti del disegno italiano del Cinquecento, quali Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano, Polidoro, Correggio accanto al Cavalier d'Arpino e Federico Zuccari¹⁴; ma l'eccellenza di quella raccolta erano i celebri cartoni preparatori per gli affreschi di Palazzo Farnese. Domenichino aveva conservato gelosamente quest'insieme veramente unico nella Roma del tempo, che aveva arricchito con l'aggiunta della sua produzione grafica – ancora cartoni e studi delle più varie tipologie disegnative, schizzi, progetti, studi di figure, accademie e varie copie dai maggiori testi del Rinascimento e dall'antico, che costituiscono un documento prezioso della sua vasta attività – per lasciarlo alla sua morte al fido allievo Raspantino. Ma della consistenza dei vari pezzi e della identificazione di alcuni di essi parleremo più avanti in dettaglio, continuando adesso a ripercorrere le tappe della formazione della raccolta.

Maratti infatti si curò fin da subito di incrementare quel nucleo originario proveniente da Raspantino, acquistando fogli da collezionisti e mercanti interessati al disegno allora attivi a Roma: per accrescere la sua raccolta egli approfittò delle consuete dinamiche dello 'scambio' e del 'dono' assai frequenti tra gli amatori, i collezionisti e i mercanti del suo tempo¹⁵.

Per seguire tali dinamiche, attraverso le quali egli riuscì a costituire una delle più cospicue raccolte di grafica presenti a Roma, alla fine del Seicento, nelle mani di un artista, dobbiamo ricorrere ancora al testo di Bellori: «Altre volte è succeduto ancora che, compiacendosi Carlo di qualche bel disegno, né volendo i padroni privarsene in vendita, hanno chiesto più tosto il cambio di sua mano, ancorché con suo svantaggio, tanta è la gentilezza sua de' costumi, e l'amore dell'arte»¹⁶. È quanto avvenne con Antonio Puliti, mercante d'origine fiorentina ben presente anche sullo scenario romano: di lui si hanno ben poche informazioni, ma Sebastiano Resta, che lo conosceva bene, riporta la notizia del suo suicidio, nel 1701, a causa di una truffa a suo danno da parte di un 'oltramontano' che gli aveva portato via opere d'arte, senza pagarlo. A detta di Bellori, Puliti aveva «facilitato nella compra di quadri, disegni e modelli d'artefici i più eccellenti» Maratti, il quale invece di pagarlo, gli donò una Sacra Famiglia da lui dipinta¹⁷.

ricchissimo di disegni e cartoni, ma molto probabilmente lo comprò dalla vedova o dalla figlia dell'artista, erede universale.

¹⁴ SPEAR 1982, pp. 341-344: l'inventario elenca minuziosamente tutti i cartoni del Domenichino, specificandone il soggetto; i disegni dei maestri del Rinascimento (Raffaello con uno «studio di due gambe»; Michelangelo con lo studio di un San Pietro a penna ecc.); infine una gran quantità di stampe dei maggiori incisori del XVI e XVII secolo; e studi anche di artisti contemporanei quali Guido Reni, Mattia Preti, Salvator Rosa e molti altri. Non sappiamo però quanti e quali di questi fogli siano stati acquistati dal Maratti per la sua raccolta.

¹⁵ WARWICK 1997.

¹⁶ BELLORI/BOREA 1976, p. 635.

¹⁷ *Ibidem*. Di Puliti poco o nulla si sa; le poche notizie su di lui ce le fornisce Sebastiano Resta, preziosa fonte d'informazione in particolare sul mercato del disegno, con quel suo colorito modo di narrare fatti che, alla luce di ricerche recenti, si è dimostrato veritiero. Resta ricorda d'aver avuto da Puliti vari studi: uno schizzo di una *Madonna col Bambino*, attribuita ad Albertinelli, è oggi a Parigi, Museo del Louvre, DAG (inv. 208). Nelle note di Resta trascritte nel ms. Lansdowne 802 a Londra, British Library, egli afferma (libro k 136, 137) di aver avuto da Puliti due disegni uno di Perino e l'altro di «Bologna» (k 136 «Perino»; k 137 «Bologna. 30 agosto 1689. Queste due donatimi dal Dilettante Antonio Puliti Fiorentino»); e (libro l 342) un disegno di «Michel Angelo delle Battaglie. Regalo del Sig. Antonio Puliti Dilettante Fiorentino», tutti fogli dispersi. Più interessante ancora la scritta sempre di Resta, anche se copiata a metà Settecento dal collezionista fiorentino Michelozzi, apposta in margine al cartonetto conservato a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 802E (PETRIOLI TOFANI 1986, pp. 349-350, che non identifica l'autore della scritta): attribuito a Beccafumi, ma copia più tarda, dalla scena di *Mosè che spezza le tavole della legge* nel pavimento del Duomo di Siena. La scritta, che si riporta, fornisce ulteriori notizie sul puliti, sulla sua tragica morte: «Memoria funesta, che questo Disegno io l'ebbi l'anno 1701, circa il mese di gennaio o febraro poco prima, che il povero venditore Antonio Puliti Fiorentino detto il Rosso si perdesse à fiume, travagliato per una quantità di Cammei; Medaglie; Disegni, e simili cose dell'Arte levateli, e non pagateli da un oltramontano».

I disegni erano, infatti, utilizzati spesso come merce di scambio: citiamo a questo proposito una testimonianza di Malvasia che, nella vita di Agostino Carracci¹⁸ afferma di possedere

tutti i fragmenti di questo quadro [si tratta della grande pala con la *Comunione di San Girolamo* della Certosa di Bologna] disegnati di mano di Agostino a lapis nero, quali erano prima del Domenichino e poi di Carlo Maratti che li donò all'Abate Porta, che li diede, per una fattura d'un quadro, al signor Angelo Michele Cavazzoni mio amico, che di poi gentilmente me ne ha favorito.

Emerge con chiarezza da questo brano, sicuramente attendibile, con quale facilità avvenissero i passaggi di disegni da una mano all'altra, ora come omaggio – è il caso di Maratti nei confronti dell'abate Porta – ora come pagamento – è il caso di Porta nei confronti del pittore Cavazzoni – ora come segno d'amicizia – è il caso, infine, di Cavazzoni rispetto al Malvasia –. Inoltre il passo citato è fonte preziosa per individuare la presenza nella raccolta di grafica di Maratti di vari studi a matita nera di Agostino, preparatori per le figure della *Comunione di San Gerolamo*.

Analogo comportamento Maratti seguì con il pittore Giuseppe Ghezzi (1634-1721)¹⁹, suo amico e noto collezionista di grafica, cui era strettamente legato in quanto anch'egli marchigiano nonché padrino di battesimo del figlio Pier Leone. «Ora Carlo – è ancora Bellori che scrive – com'è vaghissimo d'acquistar disegni de' grand'uomini, nonostante che molti ne possiede bellissimi fece richiedere il Ghezzi [...] di due disegni di Carracci [...]; nell'uno si rappresenta l'esposizione dell'ostia sacramentale con gloria d'angeli, nell'altro la processione fatta da San Carlo in Milano per la liberazione del contagio». Si trattava di due fogli, oggi purtroppo non identificati, appartenenti alla raccolta di Giuseppe Ghezzi, sui quali Maratti, con la bramosia di possesso propria di ogni collezionista, fece di tutto per mettere le mani, inviando al proprietario, per convincerlo a donargli quei fogli, un tondo da lui dipinto raffigurante *San Giuseppe che abbraccia il Bambin Gesù*, che l'amico fece incidere dal Dorigny nel 1687 con ampia dedica commemorativa del dono²⁰.

Anche con padre Sebastiano Resta (1635-1714), il noto collezionista di disegni che dalla Chiesa Nuova reggeva le fila del commercio del disegno in tutt'Italia, Maratti dovette tenere un comportamento simile, se nel 1689 gli donò una sua caricatura, oggi a Chatsworth, raffigurante l'oratoriano stesso, intento a sfogliare uno dei suoi tanti libri di disegni²¹. Da parte sua Resta afferma, in una sua glossa alla *Felsina* del Malvasia, di aver donato al pittore «di quattro disegni de' peducci della volta», cioè gli studi eseguiti da Annibale Carracci per le figure da dipingere nei pennacchi della Cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli a Roma, che Resta a sua volta aveva avuto dal pittore Giovan Francesco Grimaldi seguace dei Carracci: tre di questi sono da identificare sicuramente nei fogli oggi a Windsor Castle²² (Fig. 1).

Nella sua attività di consulente, Maratti aveva probabilmente svolto un ruolo importante nella vendita della raccolta grafica appartenuta al Bellori, alla morte di questo, nel 1696: lo attesta un passo di una lettera di padre Resta all'antiquario bolognese Magnavacca, in cui è

¹⁸ MALVASIA/ZANOTTI 1841, I, p. 45, stampe de' Carracci.

¹⁹ Su di lui si veda DE MARCHI 1999; su di lui collezionista S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in DE MARCHI 1999, pp. 106-115; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 77-84.

²⁰ BELLORI/BOREA 1976, pp. 634-35. L'incisione è pubblicata da DE MARCHI 1999, pp. 45-49, fig. III.6, p. 48.

²¹ Su Resta si rinvia alla monografia di WARWICK 2000. Per la caricatura del Maratti, più volte pubblicata, si veda JAFFE 1994, cat. 261.

²² PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 32-33, fig. 7. L'identificazione dei tre studi è certa: si tratta dei fogli di Annibale Carracci oggi a Windsor Castle, corrispondenti a WITTKOWER 1952, nn. 335, 336, 340: più problematica invece l'identificazione del quarto studio.

segnalato il parere del Maratti sui fogli già di proprietà di Bellori che Resta voleva acquistare²³. Anche se mancano documenti, è difficile non pensare che Maratti non si sia aggiudicato qualche foglio della raccolta dell'amico defunto. Ci viene in soccorso, ad avvalorare quest'ipotesi, una fonte davvero imprevedibile: De Dominici, biografo degli artisti napoletani²⁴, nella vita romanzata del pittore Antonio Solario detto lo Zingaro riporta, a proposito dei disegni dell'artista, che «altri ne possedeva il rinomato ed erudito Giovan Pietro Bellori nell'alma città di Roma, fra i suoi scelti disegni, che poi l'ebbe in un con gli altri il celebre Carlo Maratta». Pur trattandosi di un autore non sempre affidabile, l'informazione risulta in questo caso di grande rilevanza storica perché non solo dà per certo il passaggio di disegni Bellori nella raccolta Maratti, ma evidenzia anche la libertà di gusto e delle scelte dei due personaggi, il teorico e l'artista classicisti che, in contrasto alle teorie che professavano, non disdegnavano di raccogliere fogli di esponenti di quel gusto che siamo soliti definire manieristico, condannato con forza nei loro scritti e proclami accademici²⁵.

A differenza della raccolta di dipinti, descritti in dettaglio nell'inventario *post-mortem* dell'artista, non sappiamo esattamente a quanto ammontasse la raccolta di disegni in possesso del Maratti, al di là dei 16 volumi citati dal Bellori, e soprattutto quali fossero i fogli dei vari artisti ivi conservati. Ma, considerando l'impostazione classicista del Maratti, è prevedibile che egli possedesse disegni autografi dei grandi maestri del Rinascimento italiano, tra i quali Raffaello, Giulio Romano e Michelangelo: sono questi gli autori che il canonico spagnolo Vicente Victoria, noto per aver frequentato la casa del nostro pittore, elenca in un suo manoscritto dedicato all'*Academia de Pintura* del Maratti²⁶. Difatti di Raffaello Popham ha individuato un cartonetto giovanile oggi a Windsor Castle raffigurante *Due teste di vecchio* con provenienza Maratti-Albani²⁷; di Giulio Romano Maratti possedeva un *Baccanale* oggi disperso²⁸, mentre quanto al Buonarroti è stata accertata la provenienza marattesca dello splendido studio della *Sibilla Libica* oggi al Metropolitan di New York (Fig. 2), ma già passato per Madrid in quanto facente parte di quel nucleo di fogli ivi pervenuti tramite il Procaccini²⁹.

Indubbiamente, come si è detto, il nucleo più raro e decisamente più significativo di quella raccolta per quantità e qualità, era costituito dai cartoni provenienti dallo studio del Domenichino, che dovettero esercitare un gran fascino sul Maratti. Ma torniamo ancora alla testimonianza del Bellori³⁰:

Con i disegni accompagna molto numero di cartoni del Domenichino fatti per studio delle sue opere in Roma e in Napoli, e fra essi il cartone di un'Assunta elevata dagl'angeli in ovato ben compito da dipingersi nell'altezza di una volta con figure maggiori del naturale non messo in opera. Di questo si è fatto particolar menzione per essere ottimamente condotto e conservato per accumulare insieme la gloria di quel grand'uomo e delle sue nobili fatiche.

²³ PIZZONI 2012.

²⁴ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003, I, p. 299.

²⁵ Nella mia prima ricostruzione della raccolta di Bellori avevo messo già in evidenza le scelte più libere da condizionamenti accademici fatte da Bellori per la sua raccolta di disegni: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996.

²⁶ Il passo con la descrizione degli autori dei disegni della raccolta Maratti, tratto da questo ms. conservato nella Biblioteca Corsiniana di Roma, è riportato da MENA MARQUES 1982, p. 92.

²⁷ Purtroppo manca una documentazione certa dei disegni antichi nella sua raccolta: sembra che avesse un solo foglio di Raffaello, identificato con uno studio giovanile oggi a Windsor: cfr. POPHAM 1937-1938. Altri provenienti dallo stesso fondo Maratti sono probabilmente copie: POPHAM-WILDE 1949, cat. nn. 818, 835-844, 845-847. Vedi PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 22, note 28, 29.

²⁸ Per la sorte di questo foglio, passato poi in proprietà Albani, si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 22, nota 30.

²⁹ La storia di questa provenienza Maratti per il disegno di Michelangelo è stata ricostruita da MENA MARQUES 1982, pp. 90-94, citata da BEAN 1982, cat. 141.

³⁰ BELLORI/BOREA 1976, p. 636, ripetuto in parte anche a p. 369 nella vita del Domenichino. Per una descrizione totale dei cartoni posseduti da Raspantino vedi SPEAR 1982, I, pp. 337-346.

Qui lo stesso Bellori aggiunge un'importante notizia sui cartoni di Annibale:

Fra i più rari d'Annibale Carracci conserva il piccolo cartone della tavola di San Gregorio dipinta in Roma nella chiesa del Santo [purtroppo sono andati perduti sia il cartone che il dipinto], l'altro cartone è il Bacchanale della Galleria Farnese, cioè il Sileno con i Baccanti, studio mirabile per la forza del più sublime disegno. La maggior parte però di detti cartoni sono di mano del Domenichino, al numero di centoventicinque, avendo comprato lo studio del Raspantino suo discepolo, che cartoni e disegni avea in gran quantità adunati³¹.

Per poter identificare con certezza questi rari pezzi, dobbiamo a questo punto riassumere le vicende della dispersione della raccolta, che avvenne in due fasi. La prima *tranche* della collezione, indubbiamente la più prestigiosa, fu venduta nel 1703 dallo stesso Maratti. Infatti, come ben noto agli studiosi di grafica, in quell'anno l'artista si trovò nella necessità di dover disporre di liquidità per costituire una dote alla figlia Faustina che andava in sposa al conte Zappi: questo matrimonio con un esponente dell'aristocrazia imolese segnava l'ultimo gradino di una formidabile *escalation* sociale percorsa dall'artista, che per raggiungere tale traguardo non esitò a sacrificare la sua amata collezione di disegni³².

Maratti, che aveva preso accordi per venderla ad un agente inglese, identificato nel pittore John Closterman³³, fu aspramente rimproverato da papa Albani, molto attento alla tutela dei beni artistici, con particolare riguardo proprio ai disegni già da tempo in fuga da Roma in sempre maggior quantità: il pontefice intervenne direttamente nelle trattative, redarguendo il pittore perché «tesori di quella qualità non dovevano lasciare Roma», e proponendo addirittura di sostituirsi al compratore inglese. La trattativa con Closterman era iniziata anni prima, intorno al 1700; così il Maratti si vide costretto a restituire all'agente inglese il denaro già ricevuto, dal momento che il papa aveva bloccato la vendita³⁴. La raccolta di cartoni e disegni entrò così nelle celebri collezioni Albani, già ricche di materiale archeologico: nella Biblioteca Albani la collezione di grafica di Maratti andò ad unirsi al celebre *Museo cartaceo* raccolto nel corso del Seicento a Roma da Cassiano dal Pozzo, che Clemente XI acquisì nello stesso anno. La collezione rimase nella città eterna per altri cinquant'anni, sino a quando il cardinal Alessandro Albani, erede delle raccolte di famiglia, non esitò a vendere nel 1762 i suoi volumi di disegni all'inglese James Adam, agente di re Giorgio III, anche in quel caso per costituire la dote della figlia della contessa Cheroffini, sua vecchia *maitresse*, imbarcando di notte le casse per nascondere questo ulteriore triste episodio di dispersione³⁵. È quindi nelle raccolte reali inglesi conservate a Windsor, che vanno ricercati i disegni provenienti dalla collezione Maratti, a cominciare dalla serie ricchissima del Domenichino – studi di composizione, di figure singole, di teste, di paesaggi e d'ogni altro particolare (Fig. 3) – che ammonta ai 1758 fogli sapientemente indagati da Pope Hennessy³⁶.

Tra le fonti coeve non è solo Bellori a documentare la presenza di tanti studi dello Zampieri nella raccolta di Maratti, ma anche Malvasia, che dimostra di aver frequentato la casa dell'artista. Nella vita di Agostino, il biografo bolognese afferma che fu «imitato di peso dal Domenichino nel Cristo chiamante dalla pesca il S. Andrea in S. Andrea della Valle, ancorché

³¹ BELLORI/BOREA 1976, p. 636; le stesse notizie più succinte fornisce nella vita del Domenichino, *ivi*, p. 369.

³² Per questa vendita si rinvia a GALLI 1925, WESTIN–WESTIN 1975, pp. 9-10; COEN 2010.

³³ WESTIN–WESTIN 1975, p. 9, notizia che i due studiosi traggono dal testo di Richardson junior, e confermata da un brano da una lettera di padre Resta al vescovo di Arezzo Marchetti, pubblicata da SACCHETTI LELLI 2005, *ad indicem*.

³⁴ È quanto emerso dall'epistolario di Resta al Marchetti: cfr. *ivi*, ma l'intera vicenda è ricostruita anche da C.M. Sicca in JOHN TALMAN 2008, pp. 22-23.

³⁵ FLEMING 1958, pp. 164-169; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 15-50; WHITAKER–CLAYTON 2007, p. 38.

³⁶ POPE HENNESSY 1948. Il foglio qui illustrato è lo splendido studio per la figura di San Gerolamo morente, pubblicato da WHITAKER–CLAYTON 2007, cat. 116.

in tanti altri modi da lui schizzato, come si vede presso la ricca raccolta de' disegni del bravo Maratti»³⁷; e difendendo lo Zampieri dall'accusa mossagli dal pittore veneziano Marco Sanmarchi di aver lasciato quadri imperfetti e con molti pentimenti, aggiunge: «tuttavia ciò non ricavasi di quella infinità di disegni, che ho veduto in Roma appresso il Sig. Carlo Maratti, ove tanti pezzi sono, e forse tutti delle storie dipinte in Napoli, e gli studi della Santa Cecilia in S. Luigi, nulla, o poco, dall'opra differenti»³⁸. È più che certo che quasi tutti i disegni del Domenichino oggi a Windsor provengano da tale raccolta: si tratta di un insieme veramente unico che consente di ripercorrere l'intera attività dell'artista.

Come si è detto, il nucleo di fogli appartenuti a Raspantino non comprendeva solo studi dello Zampieri, ma annoverava anche esempi dei più significativi artisti bolognesi del Seicento, in particolare di Agostino ed Annibale Carracci, tutti riferibili a opere romane, ma anche dei loro allievi, tra i quali Francesco Albani e Guido Reni. Se è difficile identificare con certezza questi studi, per quanto riguarda Guido Reni ci viene in aiuto ancora Malvasia quando cita «nel copioso museo del sig. Carlo Maratti eccellentissimo pittore, due teste meno del naturale, una di pastello, l'altra di carbone nero e rosso, ed è d'una Assunta»³⁹. Nel corposo nucleo di studi di teste riferiti al Reni a Windsor, se il primo disegno è difficilmente identificabile per la genericità della descrizione, anche fra quelli di dubbia autografia, il secondo invece è quasi certamente la testa di donna con occhi al cielo (Fig. 4), ravvicinabile alla tipologia dell'Assunta, a matita rossa e nera, secondo la corretta citazione del Malvasia⁴⁰.

Durante la sua lunga vita, Carlo Maratti arricchì la sua raccolta di numerosi fogli di artisti del Seicento romano, a cominciare dai più di 130 disegni di mano del suo maestro Andrea Sacchi, cui fanno seguito gli studi di Pietro da Cortona e dei suoi molti allievi, tutti grandi disegnatori, Ferri, Baldi, Gimignani, Romanelli, Cortese, sino al Bernini e seguaci; a questi si aggiungevano poi i più di 270 studi dello stesso Maratti e dei suoi numerosi allievi. Con l'acquisto di tale raccolta, effettuata nel 1703 ed arricchita di un secondo nucleo venduto nel 1714 dalla figlia Faustina dopo la morte del padre⁴¹, gli Albani entrarono così in possesso di una delle più notevoli collezioni di disegni del Seicento italiano, in particolare di scuola bolognese e romana⁴².

Ma pur dopo il depauperamento della collezione con la vendita a Clemente XI, in casa Maratti rimasero ancora molti fogli, a cominciare dai disegni dello stesso artista, e vari altri studi, quale la *Sibilla* di Michelangelo citata sopra, forse sciolti o non compresi nei volumi. Nel redigere il suo testamento nel 1712, Maratti stabilì che i propri disegni – secondo la prassi più consueta e tradizionale, seguita già da Raffaello, fino ad Annibale e Domenichino – venissero divisi tra i suoi allievi migliori, di modo da costituire per loro un utile patrimonio di invenzioni e fonti di ispirazione⁴³. Quando si trasferì a Madrid nel 1721, Procaccini portò con sé la parte a lui toccata, forse la più considerevole di quell'insieme, che conservò gelosamente fino alla morte nel 1732. Ma la sua vedova vendette la raccolta rimasta presso di lei nel 1775 all'Accademia di San Fernando, e fu così che finì in Spagna lo splendido insieme di fogli di Maratti, oltre a vari disegni di artisti del Rinascimento e del barocco romano, quali Sacchi, Lanfranco, Bernini, Cortona⁴⁴.

³⁷ MALVASIA/ZANOTTI 1841, I, p. 345, vita di Agostino.

³⁸ MALVASIA/ZANOTTI 1841, II, p. 240, vita di Domenichino.

³⁹ MALVASIA/ZANOTTI 1841, II, p. 64, vita di Guido Reni.

⁴⁰ KURZ 1988: studi di teste maschili, cat. 423-61; testa femminile, cat. 350 (inv. 3299).

⁴¹ Per questa vicenda si rinvia a GALLI 1927, p. 225 e PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 23.

⁴² BLUNT-COOKE 1960, p. 7, affermano che la maggior parte dei disegni del Seicento romano vengono dalla raccolta Maratti; *ivi*, p. 10, 270: affermano che i disegni del Maratti vengono dall'acquisto fatto della sua raccolta; *ivi*, p. 92: mentre per i fogli di Sacchi il problema è aperto, ma Maratti poteva averli acquistati alla morte dell'artista.

⁴³ GALLI 1927, p. 227.

⁴⁴ MENA MARQUES 1975, p. 3, con bibliografia precedente. Vedi anche nota 8.

Diversa sorte invece ebbero i cartoni, vanto di quella raccolta. Infatti, contrariamente ai disegni, passati nelle collezioni reali inglesi, i cartoni di Annibale e del Domenichino rimasero a Roma in palazzo Albani, dove solo alcuni di essi – non sappiamo però se il papa avesse comprato l'intero nucleo di 125 pezzi citato da Bellori – vengono registrati in modo sommario in un inventario del 1790⁴⁵. Come noto, all'arrivo dei Francesi dal 1796 al 1798 la città fu saccheggiata dai giacobini: allora molti beni della famiglia, tra i quali i famosi cartoni, furono fatti oggetto di spoliazione; gli Albani erano noti, infatti, per la loro politica filo-inglese⁴⁶. Pur nella grande confusione del momento, è facile identificare alcuni di questi cartoni tra quelli inclusi nel dettagliato elenco delle opere inviate a Parigi e confluite nelle collezioni del costituendo museo del Louvre: si tratta della *Cacciata dal paradiso terrestre*, delle *Stimate di San Francesco*, del *Martirio di San Sebastiano* e di pochi altri oggi a Parigi, la cui presenza nella dimora romana degli Albani è accertata dal già citato inventario del 1790⁴⁷. Migliore sorte toccò ad un altro gruppo degli stessi cartoni, fortunatamente sfuggiti alle razzie dei francesi, in quanto erano stati trasferiti in data imprecisata nel palazzo di famiglia ad Urbino: tra questi vi era lo splendido studio in grande di Annibale per il *Baccanale* nella Galleria Farnese (Fig. 5), lo stesso descritto entusiasticamente dal Bellori come «studio mirabile per la forza del più sublime disegno»⁴⁸, acquistato dallo Stato italiano nel 1915 dagli eredi Castelbarco Albani ed oggi nella Galleria Regionale delle Marche ad Urbino⁴⁹, meraviglioso documento dello stile maturo del più grande dei Carracci.

Nella collezione figurava anche un altro cartone di Annibale con *Ercole in riposo* (Fig. 6), preparatorio per una delle scene dipinte nel Camerino Farnese, confluito per vari passaggi ereditari, già da noi in altra sede ripercorsi, nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze⁵⁰: la prova certa della sua presenza in casa Maratti ci viene fornita dalla descrizione entusiasta che ne fa Vicente Victoria nel 1703 e dalla citazione riportata nell'inventario del 1712 già citato e pubblicato dal Galli, che lo dice copiato dall'artista⁵¹, la stessa riportata anche per il cartone del *Baccanale*, che costituisce non solo la prova della presenza di quel pezzo prezioso in casa Maratti, ma anche del fatto che l'artista, ben consapevole della qualità di quei capolavori, li abbia copiati prima di privarsene, per conservarne un ricordo *d'après*.

Ben più numerosi erano i cartoni del Domenichino presenti in casa Maratti, che secondo la testimonianza credibile del Bellori ammontavano a ben 125 «fatti per studio delle sue opere in Roma ed in Napoli», alcuni dei quali erano rimasti nella sua casa anche dopo la vendita agli Albani, come attesta l'Inventario del 1712⁵². Di questo ampio nucleo siamo in grado di identificare con certezza solo quei pochi – e non l'*Assunta* descritta dal Bellori, andata

⁴⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 33-34; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 42-45. Forse nell'Inventario furono citati solo quelli esposti, tra i quali figurano cartoni di Barocchi e alcuni dello stesso Maratti.

⁴⁶ Per un riesame della nota vicenda, riassunta da WESHER 1988, si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 33-36 e PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 42-44.

⁴⁷ Per una analisi più in dettaglio dei cartoni Maratti-Albani passati a Parigi si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 33-34, figg. 16-19.

⁴⁸ BELLORI/BOREA 1976, p. 636.

⁴⁹ Sul cartone vi è ampia bibliografia: si indica qui Loisel in *L'IDEA DEL BELLO* 2000, II, cat. 15, pp. 241-42 con bibliografia precedente e per la provenienza PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 37, fig. 25.

⁵⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 29-38, figg. 16-19; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 42-44, fig. a pag. 44. Gli Albani nel 1852 scissero le loro raccolte tra due famiglie eredi, i Castelbarco Albani e i Chigi, ed è allora che vennero divisi beni tra i quali i cartoni, che seguirono vie diverse nella loro ulteriore dispersione.

⁵¹ Per la storia e la bibliografia del cartone si rinvia al contributo di chi scrive in *PAPA ALBANI E LE ARTI* 2001, cat. 67, pp. 220-222.

⁵² GALLI 1928, pp. 42-43. Si trattava dei cartoni per *S. Cecilia davanti al console* in San Luigi dei Francesi (*ivi*, n. 462); per la *Madonna col Bambino* in San Giovanni dei Bolognesi (*ivi*, n. 465); per figure varie (*ivi*, nn. 463-464, 466-479); e infine uno per Atlante con il filosofo di Annibale per il Camerino Farnese. Si ignora la sorte di questi cartoni, salvo quello del Domenichino per la chiesa dei Bolognesi, da identificare con quello a Chatsworth, venduto da Faustina Maratti forse al Duca di Devonshire (SPEAR 1982, cat. 99a).

dispersa – di cui è stato possibile seguire l'iter collezionistico, cui si è accennato sopra: tra questi il *San Gennaro condotto al martirio*, preparatorio per la lunetta nella cappella del tesoro nel Duomo di Napoli, acquistato anch'esso dallo Stato nel 1915 dai Castelbarco Albani ed oggi nella Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino⁵³; la *Madonna col Bambino* (Fig. 7) per l'affresco a Grottaferrata, rintracciato da Spear⁵⁴ in una collezione privata, splendido autografo del grande disegnatore; infine il cartone per *San Francesco in estasi* in Santa Maria della Vittoria, che Resta in una nota alle *Vite* del Baglione documenta in casa Maratti, confluito nel 1922 insieme al già citato *Ercole in riposo* di Annibale nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze⁵⁵ insieme a pochi altri assai mal conservati – la *Madonna col Bambino* e *San Francesco* per il dipinto sempre in Santa Maria della Vittoria, e due sagome per i giovani inginocchiati per gli affreschi a Napoli, e un altro forse da assegnare al Maratti –⁵⁶.

Da questa ricostruzione della raccolta di disegni e cartoni posseduta da Maratti, emerge chiaramente che il pittore merita un posto di rilievo nel panorama del collezionismo di grafica a Roma tra il XVII e XVIII secolo. Rimangono però alcune perplessità sul motivo per cui egli non ebbe alcuna esitazione a vendere tale collezione, da lui costituita con tanta cura, tra il 1700 ed il 1703 prima all'inglese Closterman e poi a papa Albani, come già visto, in un periodo della sua vita in cui, raggiunto il massimo del successo, non aveva davvero problemi economici.

A ciò si aggiunge un altro fatto, passato sinora sotto silenzio, forse perchè fu una transazione non conclusa: nel 1674 egli mise in vendita in blocco la sua intera raccolta di cartoni e disegni, ed il cardinal Leopoldo de' Medici, noto collezionista di grafica, si fece avanti tramite il suo fido agente a Roma Paolo Falconieri⁵⁷. Ma la trattativa non andò in porto per motivi sconosciuti, forse per il prezzo esorbitante richiesto dal pittore. A questo punto c'è da chiedersi se Maratti, artista osannato da Bellori e conteso da papi e regnanti, non avesse forti implicazioni con il mercato dell'arte, come ha evidenziato di recente Paolo Coen, fornendo una lettura meno convenzionale del personaggio⁵⁸.

⁵³ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 37, fig. 24, con bibliografia.

⁵⁴ SPEAR 1982, pp. 145-48, fig. 2; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 37, fig. 23.

⁵⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Postille di Resta al Baglione, p. 384: S. Maria della Vittoria «Carlo Maratti dalli eredi del Cav. Raspantino comprò il Cartone di questo della Vittoria».

⁵⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, pp. 33-34; PAPA ALBANI E LE ARTI 2001, pp. 45-46.

⁵⁷ FILETTI MAZZA 1998, pp. 102 e 529.

⁵⁸ COEN 2010, I, pp. 53-57.



Fig. 1: Annibale Carracci, *Studio per San Lorenzo*, Windsor Castle, Royal Library, credited as Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2013



Fig. 2: Michelangelo Buonarroti, *Sibilla Libica*, New York, Metropolitan Museum of Art

Fig. 3: Domenichino, *Studio per San Girolamo sorretto da due uomini*, Windsor Castle, Royal Library



Fig. 4: Guido Reni, *Studio per testa dell'Assunta*, Windsor Castle, Royal Library



Fig. 5: Annibale Carracci, *Corteo di Bacco*, cartone, Urbino, Galleria Regionale delle Marche

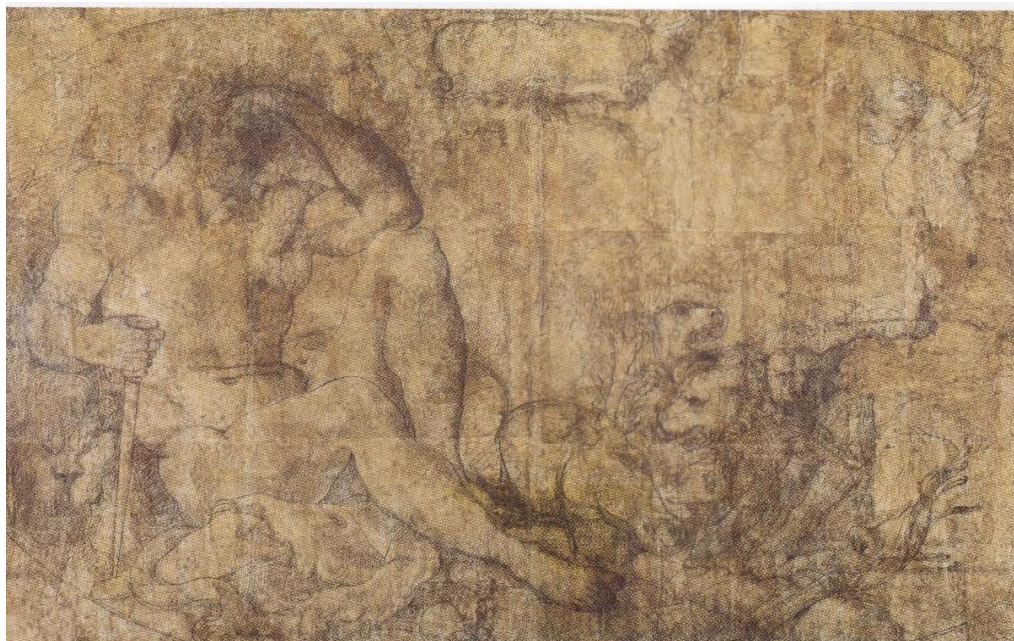


Fig. 6: Annibale Carracci, *Ercole in riposo*, cartone, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Fig. 7: Domenichino, *Studio per la Madonna col bambino*, cartone, Collezione privata

BIBLIOGRAFIA

BATTISTI 1960

E. BATTISTI, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, «Arte antica e moderna», 1960, 9, pp. 77-89.

BEAN 1982

J. BEAN, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982.

BELLORI/BOREA 1976

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, Torino 1976 (nuova edizione 2009, con postfazione di T. Montanari)

BERSHAD 1985

D.L. BERSHAD, *The newly discovered Testament and Inventories of Carlo Maratti and his Wife Francesca*, «Antologia di Belle Arti», 25-26, 1985, pp. 65-84.

BLUNT-COOKE 1960

A. BLUNT, L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1960.

BONFAIT 2000

O. BONFAIT, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école boloinaise (1680-1780)*, Roma 2000.

BOTTINEAU 1962

Y. BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*, Bordeaux 1962.

COEN 2010

P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo*, I-II, Firenze 2010.

DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003

B. DE DOMINICI, *Vite de pittori scultori ed architetti napoletani*, a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, I-II, Napoli 2003.

DE MARCHI 1999

G. DE MARCHI, *Giuseppe Ghezzi*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, Catalogo della mostra, Venezia 1999.

FILETI MAZZA 1998

M. FILETI MAZZA, *Archivio del collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato romano*, Milano-Napoli 1998.

FLEMING 1958

J. FLEMING, *Cardinal Albani's Drawings at Windsor: the Purchase by James Adam for George III*, «The Connoisseur», CXLII, 1958, 573, pp. 164-169.

GALLI 1925

R. GALLI, *Nel Settecento: i poeti G.B. Felice Galli e Faustina Maratti*, Bologna 1925.

GALLI 1927

R. GALLI, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento*, «Archiginnasio», XXII, 1927, pp. 218-238.

GALLI 1928

R. GALLI, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento*, «Archiginnasio», XXIII, 1928, pp. 59-78.

HASKELL 2000

F. HASKELL, *Mecenati e pittori*, Torino 2000 (prima edizione inglese *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londra 1963)

L'IDEA DEL BELLO

L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Catalogo della mostra, a cura di E. Borea e C. Gasparri, I-II, Roma 2000.

JAFFÈ 1994

M. JAFFÈ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, Londra 1994.

JOHN TALMAN 2008

John Talman. An Early-Eighteenth-Century Connoisseur, a cura di C.M. Sicca, New Haven-Londra 2008.

KURZ 1988

O. KURZ, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII century in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, con una nuova appendice di H. McBurney, Bologna 1988.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.

MALVASIA/ZANOTTI 1841

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, a cura di G.P. ZANOTTI, I-II, Bologna 1841.

MENA MARQUÉS 1975

M. MENA MARQUÉS, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, I-II, Tesi di Dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 1975.

MENA MARQUÉS 1982

M. MENA MARQUÉS, *La procedencia del dibujo de la Sibila Lábica de Miguel Angel en el Metropolitan Museum de Nueva York*, «Miscelanea de arte», 1982, pp. 90-94.

MORSELLI 1998

R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Santa Monica 1998.

PAPA ALBANI E LE ARTI 2001

Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma, 1700-1721, Catalogo della mostra (Urbino-Roma), a cura di G. Cucco, Venezia 2001.

PETRIOLI TOFANI 1986

A.M. PETRIOLI TOFANI, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*, Firenze 1986.

PIZZONI 2012

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte» 8/2012, pp. 57-78
<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.8/numero-8-2011.html>.

POPE HENNESSY 1948

J. POPE HENNESSY, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor castle*, Londra 1948.

POPHAM 1937-1938

A.E. POPHAM, *An unnoticed Drawing by Raphael*, «Old Master Drawings», XII, 1937-1938, pp. 44-46.

POPHAM-WILDE 1949

A.E. POPHAM, G. WILDE, *Italian Drawings of XVI Century in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1949.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezioni nella Roma del Settecento*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993, pp. 15-70.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori: traccia per una ricostruzione*, in *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacon*, a cura di M.T. Caracciolo, Rimini 1996, pp. 357-377.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Clemente XI collezionista di disegni*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e Roma 1700-1721*, a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 40-47.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *Artiste collectionneur de dessin. I. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 2006, pp. 67-87.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Provenienzen der Zeichnungen in der Sammlung Lambert Krabes*, in *Akademie. Sammlung. Krabe. Eine Künstlersammlung für Künstler*, a cura di S. Brink e B. Wismer, Düsseldorf 2013, pp. 76-93.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2013, pp. 11-43.

RUDOLPH 1995

S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pllavicini. L'ascesa al tempio della Virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SPEAR 1982

R.E. SPEAR, *Domenichino*, I-II, New Haven 1982.

SPEAR 1994

R.E. SPEAR, *Domenichino's will*, «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1994, pp. 83-84.

SPEZZAFERRO 2001

L. SPEZZAFERRO, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, et alii, Roma 2001, pp. 1-23.

WARWICK 1997

G. WARWICK, *Gift exchange and art collecting: Padre Sebastiano Resta's drawings albums*, «The Art Bulletin», 79, 1997, pp. 630-646.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Art of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

WESCHER 1988

P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino 1988.

WESTIN-WESTIN 1975

J.K. WESTIN, R.H. WESTIN, *Carlo Maratti and his Contemporaries. Figurative Drawings from the Roman Baroque*, The Pennsylvania State University, 1975.

WHITAKER-CLAYTON 2007

L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance and Baroque*, Londra 2007.

WITTKOWER 1952

R. WITTKOWER, *Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1952.

ABSTRACT

Nel panorama del collezionismo di grafica a Roma tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, il pittore Carlo Maratti ebbe un ruolo molto significativo. Come riporta Gio. Pietro Bellori, il maggior teorico classicista del Seicento Europeo, nella *Vita del Maratti*, egli acquistò l'intera raccolta di disegni e cartoni appartenuta al pittore bolognese Domenichino, lasciati in eredità al suo allievo Raspantino, e venduti a Roma alla di lui morte nel 1664. Questa raccolta aveva disegni di Raffaello, Giulio Romano, Michelangelo ma soprattutto disegni e cartoni di Annibale Carracci e Domenichino, tra i quali il noto *Corteo di Bacco* di Annibale per la Galleria Farnese a Roma, conservato oggi nella Galleria Regionale di Urbino. Nel 1703 il papa Clemente XI Albani acquistò questa importante raccolta, che nel 1762 fu venduta da suo nipote il cardinal Alessandro Albani, a Giorgio III re d'Inghilterra, ed oggi costituisce il ricco fondo di disegni italiani nella Royal Library di Windsor Castle.

The painter Carlo Maratti played a leading role in the field of collecting drawings in Rome at the end of 17th and the beginning of 18th century. As Gio. Pietro Bellori, the most important theorist of Classicism in Europe, wrote in his *Life of Maratti*, the artist bought the whole collection of drawings and cartoons which Domenichino had bequeathed to his pupil Raspantino; it was sold after this latter's death in Rome in 1664. The collection included drawings by Raphael, Giulio Romano, Michelangelo and, above all, many important drawings and cartoons by Annibale Carracci, such as the *Triumph of Bacchus*, preparatory for the Farnese Gallery in Rome, now in Urbino, Galleria regionale. In 1703 Pope Clement XI Albani acquired this important collection, which was then sold in 1762 by his nephew, cardinal Alessandro Albani, to King George III, and is now preserved at Windsor Castle, Royal Library.

PER IL COLLEZIONISMO GRAFICO TRA VENEZIA E LONDRA NEL SETTECENTO. IL CASO DI JOHN SKIPPE

Dopo le stimolanti aperture di Francis Haskell¹, il fenomeno del collezionismo nella Venezia del Settecento – nei suoi intrecci con la committenza, la letteratura artistica e la circolazione delle opere d'arte – è stato oggetto di indagini approfondite e articolate. Ciò nonostante alcuni temi, e i relativi protagonisti, costituiscono tuttora un fecondo terreno di ricerca, come nel caso del collezionismo di grafica. Sulle caratteristiche più generali e le dimensioni di questo fenomeno nella Serenissima nel XVIII secolo ci siamo soffermati in altra sede², mentre i raccoglitori che hanno profondamente segnato lo sviluppo del gusto per il disegno e le stampe – da Zaccaria Sagredo ad Anton Maria Zanetti il Vecchio – sono stati al centro di ricerche accurate, sebbene parziali e non conclusive³. Ma la reale portata di una tendenza e dei suoi attori principali meglio si comprende se si illuminano vicende solo in apparenza di secondo piano, come quella dell'inglese John Skippe (1741-1812): nome o meglio 'provenienza' ben familiare ai curatori di gabinetti di disegni e ai *dealers* del settore, perché collegato a una cospicua raccolta di disegni che con una certa frequenza giungono nel mercato antiquario corrente. Eppure la sua storia rimane pressoché ignorata dalla storiografia moderna (tanto britannica quanto italiana), con l'eccezione di un articolo apparso nel 1965 in «Master Drawings» e incentrato sui viaggi in Oriente compiuti da Skippe con un breve profilo della sua attività di disegnatore dilettante di paesaggi, e della concisa introduzione di Arthur Popham nel catalogo dell'asta della raccolta Skippe, venduta da Christies a Londra nel 1958⁴. Il ruolo di Skippe nell'ambito del collezionismo dei disegni del Settecento crediamo vada risarcito, perché contribuisce a meglio delineare la storia del gusto tra Venezia e Londra nel Settecento avanzato, storia sinora ricostruita con uno sguardo privilegiato sulla pittura.

Grazie alla sopravvivenza, seppur parziale, dei diari di viaggio, di carteggi e di cataloghi, sia manoscritti sia a stampa, è possibile ricostruire la personalità di Skippe e le sue relazioni culturali.

Educato al Merton College di Oxford, dove frequenta le lezioni di disegno di John Malchair (1729-1812)⁵, egli intraprende il suo primo viaggio in Italia nel 1766 all'età di 25 anni, recandosi dapprima a Roma, dove qualche anno più tardi avrebbe ricevuto la nomina a membro dell'Accademia di San Luca. Nella Serenissima giunge nell'estate del 1767, e non è da escludere un suo incontro con Zanetti il Vecchio, che sarebbe scomparso nel dicembre dello stesso anno e la cui esperienza di collezionista-incisore divenne, come si vedrà più avanti, un punto di riferimento per Skippe. Il secondo soggiorno veneziano cade alla fine di giugno del 1772, quando riceve lezioni di pittura da Matthew William Peters (1742-1814), membro della Royal Academy⁶, esercitandosi con un certo impegno sulle copie da antichi maestri. L'ultimo passaggio tra le lagune è registrato tra 1775 e 1777, quando, di ritorno da un viaggio in Siria, il suo cuore debole lo costringe a ristabilirsi in via definitiva in patria. Una patria verso cui

Ringrazio Ketty Gottardo, Stefania Mason e Furio Rinaldi per il loro aiuto nella preparazione di questo contributo.

¹ HASKELL 1963.

² Sia permesso di rinviare a BOREAN 2009a, pp. 29-34.

³ Per Sagredo cfr. GOTTARDO 2005, pp. 239-258; su Zanetti si registrano contributi di breve respiro, mentre una visione più organica sarà possibile dopo la pubblicazione – solo annunciata – dell'Indice della sua biblioteca (1746) con l'elenco dei volumi di disegni e delle stampe. Per un profilo sintetico ma aggiornato cfr. *IL COLLEZIONISMO D'ARTE A VENEZIA* 2009, pp. 317-319.

⁴ FLEMING-WILLIAMS 1965; *CATALOGUE OF THE WELL-KNOWN COLLECTION* 1958.

⁵ FLEMING-WILLIAMS 1965, pp. 268-269. Su Malchair, la cui produzione grafica esercitò una certa influenza anche su artisti del livello di John Constable, cfr. HARRISON 1998.

⁶ FLEMING-WILLIAMS 1965, p. 269.

Skippe nutriva sentimenti contrastanti: dipendente economicamente dal padre e refrattario al matrimonio, nel 1783 scrivendo al residente inglese a Venezia, John Strange, egli esprimeva il forte desiderio di rivedere l'affascinante città cresciuta sull'acqua, tornando «to a country which of all others I prefer, from one which all others I most dislike»⁷.

All'epoca dei soggiorni di Skippe in laguna, consulente di fiducia dei viaggiatori anglosassoni era il noto Giovanni Maria Sasso, al servizio del consolato britannico dapprima con James Wright (incaricato dal 1765 al 1773) e successivamente con John Strange (1774-1786)⁸. Skippe entrò presto a far parte di tale circuito, restando in contatto epistolare con l'antiquario veneziano una volta ristabilitosi in Inghilterra. Skippe era «persuaso che ci resta ancora in Venezia delle cose abbastanza di far una Galleria la più bella che vi sia»⁹, riferendosi soprattutto alla possibilità di acquistare disegni autografi di grandi maestri. In tutta la sua carriera, però, egli dovette sempre fare i conti con una situazione patrimoniale poco florida, e viene da chiedersi se dietro l'acquisto di opere d'arte non vi fosse un intento speculativo, che spingeva Skippe ad agire anche in veste di 'intermediario'¹⁰. Nel 1775 spedì da Venezia a Roma al connazionale Thomas Jenkins una ventina di quadri, mentre nel 1779 avrebbe venduto tramite Christie's a Londra parte dei dipinti importati dall'Italia. Una rete di mutuo vantaggio, dunque, quella venutasi a creare tra Skippe, Sasso e i residenti inglesi di stanza a Venezia, dei quali – è noto – l'antiquario divenne punto di riferimento privilegiato. La reputazione di Sasso come esperto di professione e consulente qualificato per la ricerca di opere d'arte «della nostra scuola e delle altre d'Italia», nonché per la redazione di cataloghi di raccolte, è stata messa a fuoco in contributi recenti¹¹. Qui si ricorda solo quanto egli avesse maturato una «grandissima pratica degli autori di ogni classe»¹² perfezionando le sue conoscenze con la «lettura di tutti quei libri, che di Pittura trattano, e le Vite de pittori descrivono, e la Speculazione de' disegni de' maestri più accreditati e corretti, e delle stampe originali», secondo il 'decalogo' approntato da Pietro Guarienti per l'aspirante esperto d'arte¹³.

L'aspetto di maggior interesse del rapporto creatosi tra Skippe e Sasso, e più in generale con l'ambiente veneziano, riguarda le arti grafiche, più che la pittura, tema comunque trattato in altra sede¹⁴.

Oltre settecento erano i fogli facenti parte della raccolta di Skippe: in prevalenza di scuola italiana del Cinquecento e del Seicento (Giulio Romano, Parmigianino, Raffaello, Polidoro da Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni) secondo l'orientamento più 'scontato' nel collezionismo grafico dell'epoca, non senza però significative aperture verso i maestri del Quattrocento e del Settecento, con particolare riguardo all'ambito veneto. Sul piano tipologico essi comprendevano tanto studi di singoli motivi quanto di intere composizioni; numerosi inoltre erano i disegni di paesaggio, di cui una ventina il nome di Domenico Campagnola, una preferenza che probabilmente scaturisce dalle esercitazioni grafiche sul tema paesistico cui

⁷ INGAMILLS 1997, p. 862.

⁸ INGAMILLS 1997, pp. 1022-1023.

⁹ Lettera di Skippe a Sasso del 25 ottobre 1773. Le missive di Skippe a Sasso sono custodite nella Biblioteca del Museo Correr, *Epistolario Moschini*, cartella Skippe, e sono state trascritte in VOLPETTI 2007-2008, pp. 98-104. Le lettere di Sasso a Skippe si conservano invece presso gli eredi del collezionista.

¹⁰ Il termine intermediario individua un ambito più vasto di quello dell'esperto/conoscitore di professione, la cui attività sembra connotarsi essenzialmente in termini di attribuzionismo con un ruolo primario sul controllo del mercato, entrando così in diretta concorrenza con gli artisti rispetto ai quali il conoscitore rivendica una competenza frutto di studi teorici, oltre che di conoscenze pratiche. CHASTEL-POMIAN 1987.

¹¹ Al profilo, sempre utile, tracciato da ORSO 1985-1986, nuovi elementi sono forniti in BOREAN 2004 e nella voce biografica del personaggio in *IL COLLEZIONISMO D'ARTE A VENEZIA* 2009, pp. 300-301. Per alcune riflessioni sulla *connoisseurship* in Italia a metà Settecento e la figura del 'conoscitore' cfr. PERINI 1991.

¹² *Memorie di Gio. Maria Sasso pittore veneziano da lui medesimo scritte con altre sopra alcuni antichi Pittori Veneziani e Padovani*, Biblioteca Civica di Padova, ms. BP 2538.

¹³ Cfr. introduzione di Guarienti all'edizione aggiornata di ORLANDI 1753.

¹⁴ Sia permesso di rinviare a BOREAN 2009b, pp. 104-107.

Skippe si dedicava con costanza dai tempi del college. La collezione rimase intatta sino al 1958, allorché i discendenti ne disposero la vendita e la conseguente dispersione: vari musei internazionali si assicurano all'epoca alcuni tra i pezzi di maggior qualità e di accertata autografia¹⁵ – come lo splendido *Studio per san Simone* di Lorenzo Lotto (Fig. 1), collegato alla *Pala dell'Alabarda* eseguita nel 1538 per la chiesa di Sant'Agostino ad Ancona¹⁶, lo *Studio per san Cristoforo* (Fig. 2) e lo *Studio per figura allegorica* del Pordenone, preparatori rispettivamente per le portelle d'organo della chiesa di San Rocco (1527 c.) e per gli affreschi della facciata di palazzo d'Anna a Venezia (1532 c.)¹⁷. Nei decenni successivi disegni ex Skippe, in molti casi riconoscibili grazie alla sua *marque de collection*¹⁸ e alle annotazioni di sua mano apposte sulle montature, hanno continuato (e continuano tuttora) a circolare nel mercato antiquario. Nell'introduzione all'asta del 1958, Popham, oltre a collocare l'arco cronologico di formazione della raccolta nel periodo compreso tra 1773 e 1781 (quindi in concomitanza con almeno due viaggi nella Serenissima del collezionista), riportava la notizia – fondata su un'antica tradizione familiare – secondo cui buona parte della collezione proveniva da un monastero veneziano, ipotesi rafforzata, a suo parere, dalla presenza di numerosi esemplari di maestri veneti¹⁹.

Tracciare la provenienza dei disegni antichi è impresa delicata, spesso infruttuosa. Skippe non aveva certo ignorato il mercato inglese, dove fu in grado di aggiudicarsi oltre una ventina di pezzi – soprattutto di Giovanni Benedetto Castiglione e Annibale Carracci – già appartenuti a Jonathan Richardson *junior* (1694-1771) e venduti dopo la sua morte nel 1772²⁰. Va precisato che davvero pochi sono i disegni comprati da Skippe dotati di *marques* che ne attestino la precedente proprietà. La proposta 'veneziana' di Popham va riconsiderata alla luce delle conoscenze odierne sulla circolazione dei disegni nella Serenissima a cavallo del Settecento. Pur in mancanza di prove certe, non è da escludere che Skippe possa aver beneficiato della disinvoltura con cui i Padri Somaschi alla Salute, depositari di una straordinaria biblioteca celebrata nelle guide coeve per la ricca e pregiata raccolta di disegni e stampe, oltre che per il nutrito medagliere, iniziarono a disperdere le loro collezioni in anticipo rispetto alle requisizioni napoleoniche²¹. Il fondo dei Somaschi si era accresciuto grazie a cospicue donazioni, ad esempio il lascito, ordinato nel 1709, di migliaia di pezzi, tra disegni e incisioni, appartenuti ad un collezionista locale, Giorgio Bergonzi, meno famoso del contemporaneo Zaccaria Sagredo ma noto a un esperto di vaglia quale Pierre Crozat²²; inoltre vari volumi di Giambattista Tiepolo erano pervenuti ai Somaschi grazie a uno dei figli del pittore, Giuseppe, che era membro dell'ordine²³. Grazie agli indizi offerti dai carteggi e alle iscrizioni sul *recto* e *verso*, doviziosamente schedate da Popham, è possibile far luce sui movimenti di Skippe tra i più rinomati gabinetti di disegni veneziani, alcuni ancora intatti all'epoca dei suoi soggiorni, altri in via di disgregazione. Ad esempio, alcuni esemplari assegnati alla famiglia dei Bassano recano le iscrizioni tipiche della raccolta Sagredo, relative al *medium* («Aquet») e al numero di inventario, preziose testimonianze dei criteri adottati da

¹⁵ Disegni con provenienza Skippe sono attualmente conservati nell'Ashmolean Museum, Oxford; British Museum, Londra; Musée du Louvre, Parigi; Metropolitan Museum, New York; Pierpont Morgan Library, New York; Washington DC, National Gallery of Art.

¹⁶ British Museum, Londra, inv. 1958,1213.2. Cfr. REARICK 2001, p. 89. Iscrizione, non di mano di Skippe, sul margine in basso a sinistra: «(L)orenzo Lot l'opera è in Ancona».

¹⁷ New York, Metropolitan Museum, Inv. 60.135; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. RF 31169. COHEN 1980, pp. 101-102 e 119.

¹⁸ LUGT 1956, nn. 1529a e 1529b, p. 215.

¹⁹ CATALOGUE OF THE WELL-KNOWN COLLECTION 1958, pp. 3-5.

²⁰ LUGT 1921, n. 2170, pp. 403-404.

²¹ GRADENIGO/LIVAN 1942, p. 20; HASKELL 1967, p. 177; ZORZI 1986, pp. 259-260; BARZAZI 2004, pp. 125-135.

²² BOREAN 2007, pp. 211-214; SANI 1985, I, p. 419.

²³ PAVANELLO 1996, pp. 37-38.

Nicolò e Zaccaria per la classificazione del loro materiale²⁴; probabilmente dagli album Sagredo pervennero anche fogli oggi restituiti a Carletto Caliarì (Fig. 3)²⁵ – sovente confuso con i Bassano dai collezionisti del Settecento ma anche dagli esperti moderni (errore in un certo senso ‘intelligente’, considerato il fatto che Carletto era stato messo dal padre a bottega dai Bassano, facendo proprio il linguaggio carico di fresco naturalismo di Francesco Bassano)²⁶. Al di là, comunque, degli orientamenti della critica sul piano attributivo – che fanno emergere talune debolezze della *connoisseurship* di Skippe, parzialmente ricostruibile attraverso le iscrizioni di suo pugno ancora vergate nei disegni –, i fogli si rivelano sovente interessanti sul fronte iconografico, restituendo la ‘fortuna’ di taluni motivi e temi: ad esempio nel foglio di dubbia paternità, passato nel mercato sotto il nome di Jacopo Bassano, protagonista è l’aguzzino della celebre *Uccisione di san Pietro martire* di Tiziano (Fig. 4)²⁷, mentre in quello – attualmente di ubicazione ignota – venduto all’asta del 1958, al numero 214, come autografo di Jacopo Tintoretto, si ripropone una variante delle derivazioni grafiche eseguite dal Robusti e anche dal figlio Domenico, a partire da un calco della testa della statua di Giuliano de’ Medici di Michelangelo²⁸.

L’altra raccolta privata veneziana su cui si concentrano gli interessi di Skippe è quella di Anton Maria Zanetti il Vecchio. Personalità di spicco nell’ambito dei *connoisseurs* in Europa nella prima metà del XVIII secolo, Zanetti costituiva un punto di riferimento obbligato a Venezia per i ‘dilettanti’ del disegno. Lo si è anticipato in apertura: nel 1767 Skippe fece probabilmente in tempo a incontrare l’ormai anziano *amateur*, e ad ammirarne i preziosi album pazientemente ordinati e sistemati nella biblioteca del palazzo di Santa Maria Materdomini. Al rientro in patria e dopo la scomparsa di Zanetti, Skippe tenta di concludere qualche acquisto da quel fondo straordinario, la cui vendita era stata affidata a Sasso²⁹. Nel 1773 l’inglese si raccomanda di essere incluso nella lista dei compratori, non senza avanzare precise richieste, in particolare per i disegni di Raffaello, maestro molto amato da Zanetti, convinto di possedere almeno quindici esemplari autografi dell’Urbinate³⁰, tra cui un autoritratto giovanile, identificato con il *Ritratto di giovane* recentemente assegnato a Bernardino Pinturicchio (Fig. 5; Washington, Woodner Collection)³¹. Per Skippe arricchire la propria raccolta con i disegni appartenuti a Zanetti costituiva impresa non facile, sia per la lunga e tormentata vicenda della dispersione, sia per le cifre assai elevate pretese dai venditori; nel catalogo del 1958 le tre voci relative a Raffaello sono riferite a studi di dubbia autografia e di scuola, e comunque non se ne specifica la provenienza.

Al di là delle concrete opportunità di acquisizione, però, la collezione Zanetti poteva offrire a Skippe un modello o un orientamento di ‘gusto’: a esempio per la grafica «alla pittoresca», che caratterizza parecchi disegni acquistati dall’inglese, dallo *Studio per soldato*, congruente con lo stile di Giovanni Antonio Fasolo (Oxford, Ashmolean Museum)³² al già citato *San Cristoforo* del Pordenone (per il quale non escludo una provenienza Zanetti, che possedeva altri fogli con acquerello e biacca del maestro friulano, come lo *Studio di apostoli*

²⁴ GOTTARDO 2005.

²⁵ Questo studio di testa di orientale con turbante, piuttosto rifinito e realizzato con gessetti colorati su carta preparata, è passato nel mercato antiquario nel 1999 (Christies, Londra, 6 luglio 1999, vendita 6148, lotto n. 99, 142x105mm).

²⁶ REARICK 2001, pp. 180-181.

²⁷ Christie’s, New York, 23 gennaio 2002, vendita 1002, lotto n. 2, gessetti colorati su carta marrone, 270x310mm. Nel catalogo del 1958 (n. 220), Popham lo classificava tra gli anonimi, espungendo una proposta in direzione di Federico Barocci.

²⁸ Tre esempi, due autografi di Jacopo e uno di bottega, sono conservati a Christ Church, Oxford. BYAM SHAW 1976, nn. 759,760,761, pp. 204-205.

²⁹ BOREAN 2004, pp. 76-81; TORMEN 2009, pp. 40-46.

³⁰ Museo Correr, *Epistolario Moschini*, cartella Skippe; BETTAGNO 1990, p.103.

³¹ *THE TOUCH OF THE ARTIST* 1995, n. 12.

³² Inv. 1959.35, gesso nero e acquerello bruno su carta grigia, 414x219 mm.

venduto da Sasso a Abraham Hume nel 1789 e registrato nel 1980 nella collezione Regteren Altena, che sarà messa all'asta da Christie's a partire dal luglio 2014)³³, sino all'*Assunzione della Vergine* di Domenico Tintoretto. Quest'ultimo fa parte di quello straordinario nucleo di 'pennellati' a olio su carta conservati nel British Museum, impaginati su fondo scuro, spesso nero: una tipologia grafica con cui il figlio di Jacopo raggiunge esiti straordinariamente moderni e davvero inusuali all'interno della tradizione veneziana³⁴.

Ma soprattutto furono gli esperimenti di Zanetti nella pratica incisoria a catturare l'attenzione di Skippe, spingendolo a cimentarsi nella xilografia a chiaroscuro, tecnica che il veneziano si vantava di aver riscoperto, sebbene in realtà il *revival* di tale complesso procedimento fosse il frutto di una congiuntura 'internazionale' che vide coinvolti altri conoscitori e incisori del circuito di Zanetti: da Pierre-Jean Mariette a John Baptist Jackson³⁵. La rinascita della xilografia fu poi suggellata dall'uscita nel 1766 del *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, a cura del francese Jean Michel Papillon: un trattato dove la rivalutazione storica e teorica viene affiancata da un corredo manualistico pronto per l'uso e illustrato proprio da una stampa di Zanetti³⁶.

Skippe non aveva mancato di procurarsi un esemplare del celebre album pubblicato dal dilettante veneziano nel 1749 e contenente i chiaroscuri tratti dai disegni di Parmigianino in suo possesso, nonché le stampe da Raffaello, non montate in volume, eseguite da Anton Maria già negli anni venti e riproducenti studi all'epoca in mano a vari collezionisti³⁷: un'acquisizione che per Skippe poteva forse compensare l'impossibilità di ottenere fogli autentici del maestro.

Questi i precedenti che stanno alla base di due volumi, approntati nel 1781 e 1783, per i tipi dell'editore Antonio Torre a Londra (futuro socio di Paul Colnaghi), nei quali l'*amateur* inglese si impegna a tradurre, attraverso la xilografia a più colori, una quarantina di esemplari della sua raccolta³⁸, donandoli ad amici e conoscitori, da Sasso a James Wright, che in vista di un terzo volume si offrì di prestare alcuni suoi disegni di maestri veneti, da Paolo Veronese a Canaletto³⁹. Tuttavia, nonostante un certo apprezzamento, anche da parte dei vertici della Royal Academy, l'impresa non riscosse un ampio successo – come era nelle ambizioni del suo artefice –, e venne presto abbandonata.

Oltre a quelle di Zanetti, altre idee maturate nel circuito degli eruditi e collezionisti veneziani di grafica transitano nell'esperienza di Skippe; in particolare egli mostra spiccato interesse – condividendolo con altre personalità del momento – per la *Venezia pittrice*, ovvero la storia della pittura veneziana delle origini abbozzata da Sasso e sfortunatamente mai conclusa e tantomeno pubblicata. In una lettera del dicembre 1786 indirizzata all'antiquario, Skippe sottolinea con forza l'utilità del progetto, perché la «Scuola Veneta è una delle Prime della Pittura, e nel genere dei colori la prima, questa basta che le memorie di tanti uomini illustri siano conservati»⁴⁰. La struttura ideata da Sasso è ben nota, e prevedeva un apparato di illustrazioni con incisioni a puro contorno derivate da dipinti all'epoca visibili in chiese o collezioni private⁴¹. Viene da chiedersi se la frequentazione con un ambiente culturale all'epoca cruciale per la 'fortuna' dei primitivi, non abbia fatto maturare in Skippe una sensibilità,

³³ Sul passaggio del foglio a Hume cfr. BOREAN 2004, pp. 138-143; sul disegno vedi COHEN 1980, pp. 59-60.

³⁴ Inv. 1906.0719.1. Cfr. COLVIN 1910, pp. 189-190; MASON 2009, pp. 87-88.

³⁵ GRIFFITHS 1991, pp. 137-138.

³⁶ J.M. PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, par J.M. Papillon, Graveur en bois, & ancien Associé de la Société Académique des Arts, Paris, Chez Pierre Guillame Simon 1766.

³⁷ Alcuni esemplari con provenienza Skippe si conservano nel British Museum.

³⁸ SLOAN 2000, pp. 180-181, n. 124.

³⁹ Cfr. le note manoscritte di Brinsley Ford incluse nella cartella Skippe conservata nel Brinsley Ford Archive, Londra, Paul Mellon Centre for British Art.

⁴⁰ Museo Correr, *Epistolario Moschini*, cartella Skippe.

⁴¹ BOREA 1994. Precisazioni sullo sviluppo del progetto sono reperibili in BOREAN 2004, pp. 10-12.

ancorché di natura antiquaria, verso i maestri italiani del Tre e Quattrocento, e del Mantegna 'padovano' in particolare⁴². Durante il Settecento gli affreschi della cappella Ovetari agli Eremitani, l'opera più rappresentativa di Mantegna a Padova, capace di stare alla pari con la Camera degli sposi⁴³, erano meta pressoché fissa di eruditi e conoscitori. Le oltre venti copie grafiche su carta azzurra oggi conservate nel British Museum restituiscono il punto di vista e l'occhio con cui Skippe, disegnatore dilettante, nel 1773, ha osservato Mantegna, concentrandosi molto raramente sulle scene nella loro interezza, per privilegiare piuttosto singoli motivi quali figure di soldati o di astanti, teste, dettagli architettonici⁴⁴.

Il fascino esercitato dai primitivi veneti si rispecchia pure nella scelta di Skippe di includerne i disegni nella propria raccolta, dove in effetti erano registrati – oltre al celebre *Studio per un Cristo alla colonna* (Londra, Courtauld Institute Galleries) ricondotto a Mantegna dopo essere transitato nel *corpus* di Giovanni Bellini⁴⁵ – ben undici fogli di Francesco Squarcione e della sua cerchia, tutti contrassegnati dalla medesima *marque* – non identificata – e quasi certamente relativa alla raccolta da cui Skippe acquistò il nucleo. Si tratta in prevalenza di studi a gessetto nero, penna e inchiostro bruno e acquerello, dominati da nudi maschili, centauri, satiri e teste, come ben illustrano l'esemplare conservato nella Pierpont Morgan Library⁴⁶, la *Testa di giovane ed Ercole che attacca Cerbero alle porte dell'Averno* (Fig. 6)⁴⁷, quest'ultimo recante sul margine inferiore sinistro l'iscrizione «Carpatio», analogamente al foglio americano. L'apertura di Skippe alla grafica dei primitivi – un orientamento crescente a Venezia nel tardo Settecento soprattutto tra gli artisti ed eruditi, come Sasso e Pietro Antonio Novelli – non va comunque disgiunta da quell'attenzione, certo embrionale e anche isolata se si vuole ma non meno importante, che si era manifestata in Inghilterra proprio verso i disegni degli antichi con Jonathan Richardson *senior* (1667-1745) e con l'arrivo del *cabinet* di Sebastiano Resta, parzialmente confluito nelle mani di Lord Somers⁴⁸. Proprio da quest'ultima raccolta, Skippe acquistò il *San Paolo* (Musée du Louvre) ascrivito a Bartolomeo Montagna⁴⁹. E forse ancora da Richardson (debitore ovviamente di Vasari) derivò il modello di organizzazione dei fogli in volumi secondo uno schema cronologico inteso a illustrare i progressi compiuti nell'arte del disegno, trasformando la raccolta in una sorta di storia dell'arte illustrata. L'operazione rimase tuttavia incompiuta e limitata a due soli album, smembrati nel 1958: una lacuna purtroppo non colmabile per completare la ricostruzione del gusto di Skippe nel montare i disegni sciolti e che tuttavia non impedisce una rivalutazione del suo contributo alla storia del collezionismo grafico nel XVIII secolo.

⁴² SLOAN 2000, pp. 108-181.

⁴³ MAGANI 1998, pp. 306-361.

⁴⁴ Inv. 1859,1210.941-972. La data 1773 è inserita nel frontespizio entro il medesimo motivo ornamentale impiegato successivamente negli album di chiaroscuri.

⁴⁵ Inv. D.1978.PG.345. Per un riepilogo della vicenda critica cfr. MANTEGNA 2008, p. 140.

⁴⁶ Inv. S.It.15.8, penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca, 276x197 mm.

⁴⁷ Colnaghi, Londra, 1999, 186x151mm; Christie's Londra, 6 luglio 1999, vendita 6148, lotto n. 2, 262x190mm.

⁴⁸ GIBSON-WOOD 2003, pp. 159-161.

⁴⁹ Inv. RF 31170.



Fig. 1: Lorenzo Lotto, *Studio per san Simone*, Londra, British Museum, inv. 1958,1213.2



Fig. 2: Giovanni Antonio Pordenone, *Studio per san Cristoforo*, New York, Metropolitan Museum, Inv. 60.135



Fig. 3: Carletto Caliarì, attribuito, *Studio per testa di orientale*, mercato antiquario. © Christie's Images Limited (1999)



Fig. 4: Jacopo Bassano, attribuito, *Studio di un aguzzino*, da Tiziano, mercato antiquario. © Christie's Images Limited (2002)



Fig. 5: Bernardino Pinturucchio, attribuito, *Ritratto di giovane*, Washington, Woodner Collection



Fig. 6: Ambito di Francesco Squarcione, *Ercole che attacca Cerbero alle porte dell'Averno*, mercato antiquario. © Christie's Images Limited (1999)

BIBLIOGRAFIA

BARZAZI 2004

A. BARZAZI, *Gli affanni dell'erudizione. Studi e organizzazione culturale degli ordini religiosi a Venezia tra Sei e Settecento*, Venezia 2004.

BETTAGNO 1990

A. BETTAGNO, *Brief notes on a great collection. Anton Maria Zanetti and his collection of drawings*, in *Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries*, Copenhagen 1990, pp. 101-108.

BOREA 1994

E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la Istoria Pratica di Stefano Mulinari e la Venezia Pitttrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Parigi 1994, pp. 503-521.

BOREAN 2004

L. BOREAN, *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio Abraham Hume-Giovanni Maria Sasso*, Venezia 2004.

BOREAN 2007

L. BOREAN, *Il caso Bergonzi*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007, pp. 211-214.

BOREAN 2009a

L. BOREAN, *Dalla galleria al "museo": un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe*, in *COLLEZIONISMO D'ARTE A VENEZIA* 2009, pp. 3-47.

BOREAN 2009b

L. BOREAN, *Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1750-1800*, in *COLLEZIONISMO D'ARTE A VENEZIA* 2009, pp. 103-111.

BYAM SHAW 1976

J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, Oxford 1976.

CATALOGUE OF THE WELL-KNOWN COLLECTION 1958

Catalogue of the Well-known Collection of Old Master Drawings principally of the Italian School formed in the 18th century by John Skippe [...], which will be sold at auction by Christie, on Thursday November 20 and Friday, November 21, 1958.

CHASTEL-POMIAN 1987

A. CHASTEL-K. POMIAN, *Les intermédiaires*, «Revue de l'art», 77, 1987, pp. 5-9.

COHEN 1980

C.E. COHEN, *The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980.

COLVIN 1910

S. COLVIN, *Tintoretto at the British Museum – I*, «The Burlington Magazine», XVI, 82, 1910, pp. 189-200.

FLEMING-WILLIAMS 1965

I. FLEMING-WILLIAMS, *John Skippe: Notes on His Life and Travels*, «Master Drawings», 3, fasc. 3, 1965, pp. 268-325.

GIBSON-WOOD 2003

C. GIBSON-WOOD, *'A Judiciously Disposed Collection': Jonathan Richardson Senior's cabinet of drawings*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1700*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot 2003, pp. 155-171.

GOTTARDO 2005

K. GOTTARDO, *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La collezione di disegni di "Zotto" Sagredo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno, a cura di B. Aikema, M. Seidel e R. Lauber, Venezia 2005, pp. 239-258.

GRADENIGO/LIVAN 1942

P. GRADENIGO, *Notatori*, edizione a cura di L. LIVAN, Venezia 1942.

GRIFFITHS 1991

A. GRIFFITHS, *The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith*, «Print Quarterly», VIII, 1991, n.2, pp. 127-139.

HARRISON 1998

C. HARRISON, *John Malchair. Artist and Musician*, Oxford 1998.

HASKELL 1963

F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londra 1963.

HASKELL 1967

F. HASKELL, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century. Della Lena's 'Esposizione istorica dello Spoglio, che di tempo in tempo si fece di Pitture in Venezia'*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Londra-NewYork 1967, pp. 173-178.

INGAMELLS 1997

J. INGAMELLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1791-1800*, compilato da B. Ford Archive, New Haven-Londra 1997.

COLLEZIONISMO D'ARTE A VENEZIA 2009

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, 2009.

LUGT 1921

F. LUGT, *Marques de collections (Dessins-Estampes)*, Amsterdam 1921.

LUGT 1956

F. LUGT, *Marques de collections (Dessins-Estampes). Supplément*, La Haye 1956.

MAGANI 1998

F. MAGANI, *La fortuna di Andrea Mantegna a Padova tra Sette e Ottocento*, «Il Santo», XXXVIII, 1998, pp. 355-380.

MANTEGNA 2008

Mantegna 1431-1506, Catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, edizione italiana rivista e corretta in collaborazione con A. Canova e A. Mazzotta, Milano 2008.

MASON 2009

S. MASON, *Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega*, in *Jacopo Tintoretto*, Atti del convegno, a cura di M. Falomir, Madrid 2009, pp. 84-90.

ORLANDI 1753

P.ORLANDI, *Abecedario pittorico* [...] *accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753.

ORSO 1985-1986

M. ORSO, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte alla fine del Settecento a Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXLIV, 1985-1986, pp. 37-55.

PAVANELLO 1996

G. PAVANELLO, *Canova collezionista di Tiepolo*, Mariano del Friuli 1996.

PERINI 1991

G. PERINI, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il "parere" di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s. 28-29, 1991, pp. 169-20.

REARICK 2001

W.R. REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

SANI 1985

B. SANI, *Rosalba Carriera Lettere, Diari, Frammenti*, I-II, Firenze 1985.

SLOAN 2000

K. SLOAN, *'A Noble Art'. Amateur Artists and Drawings Masters c. 1600-1800*, Londra 2000.

THE TOUCH OF THE ARTIST 1995

The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Collections, Catalogo della mostra, a cura di M. Morgan Grasselli, Washington DC 1995.

TORMEN 2009

G. TORMEN, *Lettere artistiche del Settecento veneziano. L'epistolario Giovanni Antonio Armano-Giovanni Maria Sasso*, Venezia 2009.

VOLPETTI 2007-2008

E. VOLPETTI, *Fonti per la storia del collezionismo e del mercato artistico tra Venezia, Roma e Londra alla fine del Settecento*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, A.A. 2007-2008.

ZORZI 1986

M. ZORZI, *Le biblioteche a Venezia nel secondo Settecento*, «Miscellanea Marciana», I, 1986, pp. 253-325.

ABSTRACT

Dopo le indagini di Francis Haskell, il fenomeno del collezionismo d'arte nella Venezia del Settecento è stato oggetto di numerose ricerche, eppure alcuni temi costituiscono tuttora un fecondo terreno di ricerca, come nel caso del collezionismo di disegni e stampe e del mercato di arte grafica tra Venezia e Londra alla fine del secolo. Questo contributo prende in considerazione la figura dell'inglese John Skippe (1741-1812), disegnatore dilettante e proprietario di una pregiata e cospicua raccolta di oltre settecento disegni italiani e soprattutto veneti del Cinquecento e del Seicento (Raffaello, Tiziano, Pordenone, Jacopo Bassano), secondo un orientamento di gusto piuttosto comune tra i collezionisti di disegni del XVIII secolo, non senza manifestare però significative aperture nei confronti dei maestri del Tre e Quattrocento (Mantegna in particolare). Una buona parte dei fogli venne acquistata da Skippe direttamente nel mercato veneziano durante i suoi soggiorni (avvenuti tra 1767 e 1777) in laguna, avvalendosi della consulenza del più importante 'conoscitore' e antiquario della Venezia di quegli anni, Giovanni Maria Sasso.

Since Francis Haskell's work, art collecting in 18th century Venice has been widely studied. Nevertheless, several aspects still need further examination, one being the collecting of drawings and prints and the art market exchanges between Venice and London. This paper focuses on the English collector John Skippe (1741-1812), who owned a conspicuous 'cabinet' of Italian and Venetian drawings, comprising more than seven hundred items. Most of the 'folios' are attributable to the most highly regarded artists of the Renaissance and Baroque period (such as Raphael, Titian, Pordenone, Jacopo Bassano), in line with the prevailing taste for graphic art of the 18th century, but Skippe was also interested in the drawings of the masters of the 14th and 15th centuries (Mantegna in particular). He bought a considerable number of his drawings on the Venetian art market during his sojourns in Venice (between 1767 and 1777), his advisor being Giovanni Maria Sasso, the most powerful connoisseur and antique dealer and picture in Venice in those years.

IL VIAGGIO A FIRENZE DI ROBERT STRANGE, COPISTA E INCISORE (1760-1763)

«Mr Strange, ashamed of the creeping and venal style
to which the art was sunk in Britain,
has given us the works of Italian masters,
with a tool worthy of Italian engravers»

H. Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 1762-1780

«I am going to give a letter for you to Strange the engraver, who is going to visit Italy. He is a very first-rate artist, and by far our best. Pray countenance him, though you will not approve his politics»¹. Il 7 maggio 1760 Horace Walpole scriveva da Londra all'amico Horace Mann, ambasciatore inglese a Firenze dal 1737, con la richiesta di prendersi cura dello scozzese Robert Strange, apprendista, a Edimburgo, dell'incisore di ritratti Richard Cooper il vecchio. Strange, che aveva un passato da giacobita e in quel momento progettava un viaggio in Italia, nel 1745 aveva combattuto a Culloden con l'esercito di Charles Edward Stuart, 'The Young Pretender', che, come il padre James ('The Pretender'), rivendicava il trono d'Inghilterra, ma dopo la sconfitta subita e l'Atto di Grazia ricevuto da Giorgio II, riparò a Rouen, centro di esiliati giacobiti. Qui l'artista, abbandonati definitivamente gli studi in legge intrapresi con poco entusiasmo per volontà della famiglia, si dedicò all'apprendistato dell'arte incisoria sotto la guida di Jean Baptiste Descamps, col quale lavorò fino al 1749, quando giunse a Parigi e divenne allievo di Jaques Philippe Le Bas² (Fig. 1).

Tornato a Londra nel 1750 Strange, che nel 1747 aveva sposato la fervente giacobita Isabella Lumisden, sorella di Andrew, segretario del Pretendente riparato a Roma, iniziò a commerciare le sue prime incisioni insieme a quelle che importava dall'Italia grazie al cognato, e si riappacificò con gli Hannover, per i quali produsse stampe da opere in Kensington Palace.

Alla fine di un decennio di lavoro Strange sentì la necessità di perfezionare la sua già solida preparazione artistica e capì che solo attraverso l'osservazione diretta dei maestri dell'arte italiana avrebbe potuto aspirare a diventare un grande incisore. Un viaggio in Italia era dunque fondamentale, come egli stesso ricorderà anni dopo:

Since the time of the memorable revival of the arts in the fifteenth century, Italy, without doubt, is the country which has produced the most celebrated painters. There are none who have penetrated so deep as they into the secrets of this art, or reached to such a height in the sublime. A purity and correctness of design, the most noble expressions, elegant forms, just proportions, elevated ideas, and a fertility of genius, give a superiority to their productions, which no other artists have been able to attain. It is only by studying and meditating upon the works of the Italian masters, that we can reasonably expect to form a true taste, and to defend ourselves against the destructive and capricious forcery of fashion, which changes almost with the seasons, and of which the most applauded and finest efforts, in the space of a few years, generally appear to be, what they really are, unnatural and ridiculous³.

A quasi 40 anni, dunque, convinto che soltanto attraverso uno studio diretto della tanto ammirata arte italiana egli avrebbe potuto assorbire un sentimento più nobile e comprenderne

¹ WALPOLE/LEWIS 1960a, p. 404.

² Cfr. *THE SCOTS ABROAD* 1856, pp. 559-560.

³ STRANGE 1769, pp. 2-3.

i segreti e l'esecuzione, l'artista, con l'aiuto del cognato, nel 1758 pianificò il suo viaggio in Italia, dove avrebbe creato una raccolta di disegni da lui stesso eseguiti copiando diligentemente le migliori opere e quelle meno note, traendone, una volta tornato a Londra, incisioni da pubblicare e vendere, ottenendo in questo modo ricchezza e fama immortale.

Incoraggiato dal successo che le sue prime incisioni avevano ottenuto presso il pubblico inglese l'ambizioso Strange si imbarcò per il continente nell'estate del 1760, lasciando a casa la moglie Isabella e i numerosi figli.

Il 16 settembre si allontanò da Parigi, dove era giunto in giugno. Nella capitale francese Strange incontrò l'incisore tedesco Johann Georg Wille, che lo definì «brave et digne homme» e che, venuto a conoscenza del suo progetto, gli fornì lettere di presentazione indirizzate a Johann Joachim Winckelmann e Raphael Mengs⁴. Pochi giorni dopo Strange era a Genova, dove conobbe il medico e filosofo illuminista Filippo Mazzei, fervente anglofilo, che lo ricordò nelle sue memorie come «il più grande intagliatore in rame d'Inghilterra che andava a Roma»⁵. Insieme attraversarono il Passo della Bocchetta e, in ottobre, giunsero a Firenze. In città Strange fu ospitato dal sempre gentile Mann che, superata l'iniziale diffidenza, ne elogiò l'opera e inserì l'incisore nella sua ricca cerchia di conoscenze (Fig. 2). In breve tempo egli divenne così noto da essere riconosciuto per strada, come confidava con un certo vanto a Lumisden, mentre il marchese Andrea Gerini si presentò a Palazzo Manetti (residenza di Mann) per conoscerlo e mostrargli una copia del primo volume della *Raccolta di stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini*, appena pubblicato dalla stamperia Mouckiana (1759), assicurandogli amicizia, protezione e disponibilità a esaudire ogni sua richiesta⁶.

Il 30 ottobre Strange scriveva con entusiasmo al cognato: «I foresee such a field opening for me in this country as will secure me, I hope, immortal honour». L'incoraggiante esordio italiano fu senza dubbio agevolato dalla mediazione di Mann, al quale l'artista presentò parte del suo lavoro e col quale si trovava «extremely well»⁷, come lui stesso osservava. Il residente gli permise di accedere alle opere dei grandi maestri, come il 1 novembre lo stesso diplomatico scriveva a Walpole, il quale si mostrò riconoscente verso l'amico per la molta gentilezza mostrata nei confronti del suo protetto⁸.

A Palazzo Pitti l'incisore iniziò disegnando *La Madonna della Seggiola* di Raffaello, copia che richiese molto più tempo ed energie del previsto: giornate piovose, nelle quali la luce del sole era rara a vedersi negli appartamenti piccoli e bui del palazzo e il fatto che gli fosse stato negato il permesso di tirar giù il quadro, per meglio copiarlo, rallentavano il lavoro, che Strange voleva fosse perfetto⁹. Intendeva infatti portare il disegno a Roma dove, grazie alla sponsorizzazione del cognato, era già noto come incisore ma sconosciuto in qualità di disegnatore. Nell'Urbe nessuno aveva ancora visto i suoi disegni e l'intento di Strange era proprio quello di stupire il pubblico romano con una copia perfetta da uno dei dipinti più apprezzati di Raffaello.

⁴ Il 22 agosto 1760 Wille scriveva che Strange «va partir incessamment pour l'Italie». WILLE 1857, p. 142.

⁵ MAZZEI 1845, p. 193.

⁶ Il primo volume della *Raccolta di stampe* conteneva quaranta tavole. Nel 1786 gli editori Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni pubblicarono le stampe da altri ottanta dipinti della collezione, che nel frattempo era passata a Carlo Gerini. Leopoldo Cicognara la giudicò un'opera «grandiosa, eseguita da mediocri intagliatori». Cfr. BORRONI SALVADORI 1982, p. 57 e BOREA 2002, p. 90.

⁷ DENNISTOUN 1855, vol. 1, p. 286.

⁸ «Mr Strange, the engraver, has delivered me your letter, and has experienced my desire to serve him, having got leave for him to draw in all the palaces». WALPOLE/LEWIS 1960a, pp. 448 e 461 (Walpole a Mann, 5 dicembre 1760).

⁹ Era prassi che lo spostamento del dipinto da copiare non fosse autorizzato. Lo si specificava anche nella licenza di copia concessa il 13 novembre 1761 «al Sig. Conte di Erdmannsdorff di far copiare il Quadro di Reni alla solita condizione per altro di non lo farsi staccare dalla muraglia», ASFi, *Guardaroba Medicea. Appendice*, 77, c. 531, n. 191.

L'artista ottenne il suo scopo, almeno secondo quanto Lumisden scriveva nel giugno del 1761 all'amico Stuart Thriepland, al quale descrisse l'universale ammirazione di artisti e virtuosi verso l'opera di Strange. Tra questi il Principe Rezzonico, nipote di papa Clemente XIII, che avrebbe offerto all'artista ospitalità nel suo palazzo, nonché la possibilità di servirsi di impalcature per le sue copie dalle opere in Vaticano, contravvenendo all'ordinamento del pontefice che, per motivi conservativi, aveva già negato l'utilizzo di ponteggi per fare copie¹⁰.

Grande fu dunque la sorpresa del pubblico di fronte al suo elegante disegno della *Madonna della Sedia*, l'opera fiorentina di Raffaello più copiata, incisa e ammirata dagli anglosassoni. Tra questi lo scozzese Tobias Smollet, che considerava il dipinto «the most remarkable», «one of the best coloured pieces of that great master» sebbene, dovendovi trovare un difetto, lo ritenesse «defective in dignity and sentiment», vedendo nella Madonna «the expression of a peasant rather than of the mother of God»¹¹. Anche per Strange l'opera era tra le migliori di quell'artista divino, «agreeable composed» e «finely painted», con una Vergine «bellissima» e un bambino «estremamente naturale»¹². Esegui il disegno a carboncino rosso, in un foglio che poi vendette a Lord Lawrence Dundas di Kerse, ma anche a matita, su carta quadrettata, in una versione preparatoria per l'incisione, che tuttavia non ebbe il tempo di realizzare¹³.

Terminate le copie de *La Madonna della Seggiola* e dell'*Autoritratto* di Raffaello della Galleria fiorentina, nelle quali, secondo Mann, Strange «succeeded most extraordinarily well»¹⁴, alla fine di novembre del 1760 l'incisore preparò con cauto entusiasmo il tanto agognato viaggio a Roma. Il soggiorno presso il cognato e la sua cerchia di amici giacobiti destava, infatti, qualche sospetto in Walpole – che in occasione dell'arrivo di Strange in Italia aveva definito Albano, dove si trovava una delle residenze dello Stuart, «his Loretto», tale era il suo credo giacobita - e molti timori in Mann per le pericolose implicazioni politiche che avrebbe potuto avere. Quest'ultimo, nel gennaio del 1761, assicurava titubante a Walpole che «Mr Strange is gone to Rome but promised me very seriously to behave with the utmost prudence and to make a very short stay there», ma concludeva perplesso: «I hope he will do nothing that should oblige both you and me to withdraw our regard for him»¹⁵.

A questo scopo il previdente Mann consegnò al *protégé* una entusiastica lettera di presentazione indirizzata al cardinale Alessandro Albani, corrispondente e fidato consigliere nella sua attività di mediatore di acquisti d'arte, al quale chiedeva protezione e agevolazioni per il migliore incisore e disegnatore del momento, sottolineando come l'unico scopo di quel viaggio fosse per Strange quello di perfezionare la propria formazione scegliendo le migliori opere da copiare, per poi inciderle, una volta tornato in Inghilterra. Albani dette pieno credito a quelle parole e si impegnò affinché l'artista, le cui decantate virtù confessò di stimare profondamente, potesse godere di un ottimo soggiorno romano¹⁶. Attraverso il prelado Strange entrò presto in contatto con Winckelmann, bibliotecario dell'Albani, e con Mengs,

¹⁰ DENNISTOUN 1855, vol. 1, p. 292 e INGAMILLS 1997, p. 905.

¹¹ SMOLLET 1979, p. 240. Cfr. anche STROCCHI 1982, p.93.

¹² STRANGE 1769, p. 162, cat. 104.

¹³ Nel 1855 il disegno a carboncino era segnalato, insieme ad altri di Strange, nella collezione dell'Earl of Zetland in Arlington Street a Londra. Con l'asta londinese del 1934, nella quale la raccolta andò dispersa, se ne sono perse le tracce, come confermatomi dall'attuale Earl of Ronaldshay, proprietario di Aske Hall. La versione su carta quadrettata appartiene invece al gruppo di disegni venduto da Lady J. Strange nel 1861 al British Museum di Londra, dove ancora oggi si trova (inv. 1861,0112.104). Cfr. BINYON 1907, p. 165, cat. 8.

¹⁴ WALPOLE/LEWIS 1960a, p. 470.

¹⁵ *Ibidem*. Il 5 dicembre 1760, informato del progetto di Strange di recarsi a Roma dal cognato, Walpole commentò la notizia con toni minacciosi: «If he [Strange] still persists in his principles, he will be strangely unfashionable at his return. I, who could make great allowances in the last reign, cannot forgive anybody being a Jacobite now», *Ivi*, p. 461.

¹⁶ Cfr. LEWIS 1961, pp. 186-187.

entrambi ben noti a Mann e presenze fisse a Palazzo Albani: a loro l'incisore poté esibire la lettera di presentazione che Wille aveva scritto per lui a Parigi.

Nonostante l'impegno di Mann e la protezione garantita da Albani, sia Strange che il cognato erano ben consapevoli che il passato politico dell'artista avrebbe potuto creargli serie difficoltà nell'accedere alle principali collezioni romane ma soprattutto ad inserirsi nel sempre crescente circolo di inglesi gravitanti nella zona di Piazza di Spagna. Amicizie così illustri e i suoi molti meriti, non ultimo la strepitosa copia della *Madonna della Seggiola* presentata al pubblico romano, fugarono presto i timori e garantirono a Strange lodi e una fama duratura a Roma. Una fama tale che lo scozzese sarà celebrato, oltre venti anni dopo il suo soggiorno in città, nel 1785, unico forestiero, tra i più importanti incisori che decretarono il progresso di quest'arte. Stefano Tofanelli, infatti, ne ritrasse le sembianze negli affreschi del soffitto della Sala delle Stampe in Palazzo Vaticano, distrutti nel 1820 per far posto al braccio nuovo dei Musei Vaticani.

A Roma Strange accrebbe la propria fama tanto che l'Accademia di San Luca lo nominò accademico di merito. Gli accademici romani, che lo definirono «Pittore ed Incisore in rame di molto merito», lo elessero il 4 settembre 1763, mentre lui era a Cento, con la promessa, «d'inviare alla nostra Accademia un disegno o vero miniatura di sua mano acciò costì che come Pittore e non come incisore è stato ammesso, non praticando l'Accademia per ora l'introduzione de incisori»¹⁷. La congregazione, presieduta dal Principe dell'Accademia, Mauro Fontana, e da dodici accademici, tra i quali Filippo Valle e Giovan Battista Piranesi, elesse Strange con ampia maggioranza. L'artista, tuttavia, non inviò mai il dono richiesto, sebbene l'avesse programmato, o almeno così scriveva a Lumisden, annunciandogli che avrebbe mandato dei disegni, visto che era stato eletto nella classe dei Pittori, ma solo dopo il suo ritorno in Inghilterra. Strange ricevette il diploma di accademico di San Luca il 2 ottobre, dopo che Andrew Lumisden ebbe versato 60 scudi, come registrano i verbali dell'Accademia e come lo stesso Lumisden comunicava al cognato, col quale si congratulava, descrivendogli il diploma, «wrote on vellum most beautifully, and many of the letters gilded, with the seal of the Academy appended in a tin box». A Lumisden, che scherzava sulle tante riconoscenze ricevute dall'artista in Italia, Strange rispondeva con orgoglio che le vedeva come una «onorabile eredità da lasciare ai suoi figli»¹⁸.

A Roma, dove tornò dopo un breve soggiorno a Napoli, del quale si parlò con entusiasmo anche in Inghilterra, Strange ricambiò le molte gentilezze del sempre cortese Mann

¹⁷ ASASL, *Accademici di Merito* 28, c. 15v.

¹⁸ «Fù proposto Accademico di Merito dal Sig. Principe il Sig. Roberto Strange Scozese come Pittore, e fù mandato a partito con la dichiarazione che la palla nera includeva la palla bianca escludeva e vi si trovarono solamente due palle bianche, in de restò eletto, promettendo però di mandare all'Accademia un disegno e o opera dipinta di sua mano, e fare quanto da tutti li Accademici forestieri si pratica nel loro ingresso prima di spedirgli la patente». ASASL, *Verbalì delle Congregazioni*, 52, cc. 53v (votazione del 4 settembre) e 54 (invio della patente, 2 ottobre) e DENNISTOUN 1855, vol. 2, pp. 22-23 e 15-17, 19. L'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca conserva anche la documentazione relativa alle ricerche di James Dennistoun, «chiarissimo letterato scozese» autore della biografia dell'artista. Si tratta di lettere firmate dal pittore inglese Dunbar, presentato da Tommaso Minardi al Segretario dell'Accademia, Professor Cavaliere Salvatore Betti, il 21 gennaio 1854. Amico del Dennistoun e convinto che la sua impresa fosse «cosa onorevole anche alla nostra Accademia», Minardi pregava di soddisfare le richieste del Dunbar che, il 20 gennaio 1854, aveva scritto al presidente dell'Accademia, «Illustrissimo Signore Commendatore Agricola», domandando di poter visionare i documenti relativi all'elezione di Strange, «per motivo che in Inghilterra si sta compilando per dare alla stampa la vita del celebre Incisore in Rame». Dunbar chiedeva anche «di vedere e verificare il Disegno, Miniatura, ossia veramente qualche incisione in Rame. Dono probabilmente offerto all'Accademia secondo consuetudine, nell'atto di ricevere la Diploma». Strange non inviò alcun dono, come conferma la risposta al Dunbar del 30 gennaio: «non risulta dagli atti fino al 1780 che [Strange] preparasse mai alcuna sua opera all'Accademia», ASASL, 114, ins. 19. Anche dopo il 1780 nessun dono è giunto a Roma. Ringrazio Angela Cipriani e Giulia De Marchi per il gentile aiuto offertomi nella ricerca.

agendo per lui come mercante d'arte¹⁹. In Italia, in effetti, l'artista non si limitò a lavorare come copista ed acquistò opere d'arte come investimento personale ma anche su commissione. Alla vigilia della sua partenza per Roma e Napoli Mann gli chiese di comprare «qualsiasi cosa bella valesse la pena di acquistare» e lo impiegò in una delicata mediazione.

Nell'estate del 1761 il residente aveva ricevuto dal fratello Ned l'incarico di acquistare per Philip Yorke, visconte di Royston e dal 1764 secondo Earl of Hardwicke, «un bel dipinto di Domenichino, dei Carracci o di Guido Reni», autorizzandolo a spendere cinque o seicento sterline, ma anche oltre se fosse stato necessario²⁰.

Convinto di riuscire nell'affare, Mann impiegò Strange nel tentativo di acquistare «one of the most capital pictures at Rome [...] nothing less than the Magdalene of Guido», di Cornelia Barberini, la quale pretendeva di venderlo per 6000 corone. L'affare era molto delicato, tanto che Mann spiegava a Walpole quanto fosse necessario mantenerne la segretezza, per non compromettere coloro i quali vi erano coinvolti. Strange prese dunque contatti con la Barberini che, su suggerimento dello stesso diplomatico, invitò ad accontentarsi della metà della somma da lei pretesa, cosa che non avvenne, tanto che la trattativa fu presto interrotta senza che Mann ne facesse ulteriormente menzione all'amico Walpole. Nemico del visconte, il cui padre, l'avvocato Philip Yorke aveva coinvolto Robert Walpole in una vicenda giudiziaria, Horace manifestò esplicitamente all'amico il desiderio di non essere informato sulla vicenda²¹.

Se Strange fallì come mercante, ebbe almeno la soddisfazione di poter copiare il dipinto, noto in tutta Europa, ricordato nelle guide della città e definito da Jonathan Richardson «the finest in Rome [...] admirably well colour'd»²². Lo stesso Strange, che nel 1773 trasse un'incisione da quel disegno (Fig. 3), elogiò la nobiltà della santa, il cui volto, scriveva, è quello di una Niobe, il panneggio bellissimo e lo stile grande della composizione²³.

Nel dicembre del 1762 Mann annunciava con sollievo a Walpole il ritorno a Firenze di Strange – eletto nel frattempo accademico del disegno – carico di tesori, ovvero di disegni tratti dai più importanti capolavori delle collezioni di Roma e Napoli, città nelle quali si era particolarmente distinto anche per un nuovo metodo, da lui inventato, per rappresentare i colori²⁴. Combinando quattro toni egli riuscì a ricreare la varietà delle tinte, nonché una traccia guida da seguire al momento dell'incisione, nella quale avrebbe potuto riprodurre in bianco e nero gli effetti coloristici, le luci e le ombre dei dipinti che andava traducendo in stampa. Oltre a ciò Strange sperimentò un disegno colorato, una sorta di acquarello, su una pelle preparata, definita da Mann «pelle di capone»²⁵. L'effetto ottenuto era talmente bello e capace di restituire

¹⁹ Anche a Napoli Strange fu molto popolare. Mann lo raccomandò al residente inglese in città, ma fu soprattutto il governatore del re, il principe di Alicandro, che gli promise di accedere alle migliori collezioni. «They write from Naples, that Mr Strange meets with all the honours and encouragements there, which his best friends could wish, and such as he has already received in other parts of Italy. On his arrival at Naples, he applied, by the British envoy, for leave to make a drawing from a celebrated picture by Skedoni [Il *Cupido* di Bartolomeo Schedoni]: but this method of application not proving successful, Mr Strange's works were shewed to the King's governor (prince St. Alicandre) and then liberty was immediately granted him, not only to make a drawing from that picture, but from as many others of the famous Parma collection as he should choose; and an apartment in the palace was ordered to be fitted up for him directly, with every accomodation», *THE ANNUAL REGISTER* 1762, p. 87 (27 dicembre). Tra le opere che Strange copiò a Napoli, l'*Autoritratto con Van Dyck* di Rubens a Palazzo Barocelli, British Museum, inv. 1861,0112.103 (disegno).

²⁰ WALPOLE/LEWIS 1960a, pp. 532-533.

²¹ *Ivi*, p. 583.

²² RICHARDSON 1722, p. 163.

²³ STRANGE 1769, pp. 155-156, cat. 92.

²⁴ Strange, «intagliatore d'arte inglese», fu eletto accademico d'onore il 18 febbraio 1761, al tempo in cui Andrea Gerini era luogotenente dell'Accademia. ASFi, *Accademia del Disegno*, 112 segnato L, c. 187; 121, lettera R; 133 segnato L, c. 175; *GLI ACCADEMICI DEL DISEGNO* 2000, p. 307 e WYNNE 1990, p. 538.

²⁵ WALPOLE/LEWIS 1960b, p. 108.

l'idea dei colori originali da far sembrare quei disegni ancora più delicati e naturali di una miniatura. Il residente non aveva dubbi sul fatto che la loro vendita, dopo la realizzazione delle incisioni, avrebbe portato grandi profitti a Strange.

Tornato a Firenze l'artista continuò a impegnarsi come copista. Lavorò alla riproduzione di «Due angeli che cantano» e di «Un angelo dormiente», in collezione Medici, da lui indicati come opere rispettivamente di Raffaello e Daniele da Volterra²⁶.

I due disegni fanno parte del nucleo di circa trenta fogli, opere dell'artista, conservati al British Museum di Londra, al quale furono venduti dagli eredi dell'incisore. Il 7 gennaio del 1861 Lady J. Strange scriveva a William Carpenter, conservatore del Dipartimento di Disegni e Stampe del Museo, «to show him the volume of Sir Robert Strange's works, mentioned by W. Christie, at the hour proposed by W. Carpenter, tomorrow, namely, about 12 o'clock». Due giorni dopo gli indirizzava una nuova lettera nella quale confermava il desiderio di vendere quei fogli. «My family, as well as myself» spiegava la donna, «consider that we cannot secure a more honourable place for the productions in question, than that of the British Museum» e invitava Carpenter a visionare il volume, per il quale chiedeva 150 ghinee, un prezzo giudicato buono dallo stesso conservatore. Quel giorno Carpenter scrisse ai Trustees del British Museum, informandoli di aver esaminato il volume contenente «drawings by Sir R.[obert] Strange, also working drawing from which he engraved his plates» e ne raccomandava l'acquisto, «a particularly interesting addition to the collection of the artist's works already in the museum»²⁷.

A proposito dei due angeli che cantano, copia da Raffaello, Strange li descriveva come «two figures admirably grouped», disegnate da Raffaello «with all that elegance and precision which are to be found in the antique», mentre trovava il carattere delle teste molto espressivo e il colore bellissimo²⁸. Si tratta di un particolare della celebre *Madonna del Baldacchino* di Palazzo Pitti, lasciata incompiuta a Firenze nel 1508, ovvero quello dei due angeli in primo piano in atto di cantare leggendo un cartiglio, che tengono in mano, sul quale è scritta della musica. L'identificazione è confermata dal disegno stesso, a matita e quadrettato, che Strange aveva intenzione di incidere²⁹. Generalmente molto fedele nelle sue copie e rispettoso dei dipinti che riproduceva con venerazione, in questo caso l'incisore apportò notevoli modifiche. Egli, infatti, non si limitò a replicare solo un dettaglio ma aggiunse, nel disegno, un'ambientazione di fantasia. I due cupidi, che nel dipinto sono ritratti in piedi davanti al trono a gradoni su cui siedono la Madonna e il Bambino, vengono rappresentati da Strange in piedi su uno scalino, in un edificio scandito sulla sinistra da due ricche colonne tortili, copia esatta della parte inferiore delle colonne che sorreggono il berniniano baldacchino di San Pietro a Roma. Un omaggio al celebre architetto e scultore, più probabilmente una suggestione dopo il soggiorno nell'Urbe, appena trascorso nel momento in cui eseguiva questa copia a Firenze.

La *Madonna del Baldacchino*, che nel 1761 si trovava negli appartamenti del Gran Principe Ferdinando, non era in quegli anni tra le opere fiorentine di Raffaello più ammirate e copiate. Ad essa si preferiva la più tenera *Madonna della Seggiola* ma il dipinto è comunque ricordato da

²⁶ STRANGE 1769, p. 162, cat. 105 e p. 167, cat. 114.

²⁷ BMA, *Letters relating to 1861 acquisition of drawings by Sir Robert Strange* s.n. inv. J. Strange a William Carpenter, 7 e 9 gennaio 1861; William Carpenter ai Trustees del Museo, 9 gennaio 1861. Le lettere si riferiscono ai disegni 1861.0112.97-1861.0112.124.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=106240&peoA=106240-2-9 per la consultazione dei fogli, non solo copie ma anche disegni dall'antico (1861.0112.121 e 122) e studi accademici (1861.0112.123, 124), ritenuti dall'artista un esercizio indispensabile per il perfezionamento della propria formazione. Le opere di Strange già al British Museum, alle quali Carpenter fa riferimento nella lettera del 9 gennaio, sono incisioni.

²⁸ STRANGE 1769, p. 162.

²⁹ British Museum, inv. 1861.0112.110. Cfr. BINYON 1907, p. 165, cat. 14, dove il soggetto è descritto come «two cupids reading from a scroll, after a picture», non identificato.

Jonathan Richardson figlio nel suo *Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings, and Pictures in Italy etc.* del 1722, una sorta di vademecum per il viaggiatore inglese in Italia, che Strange certamente aveva letto, condividendo l'apprezzamento per il colore di quella tavola non compiuta, «estremamente bello e brillante, forte ma trasparente nei toni di fondo». Richardson, che a Firenze vide il dipinto, ne apprezzò la perfetta simmetria con l'*Ascensione di Cristo* di Fra Bartolomeo, esposta nella stessa sala, tanto che, commentava, «seems to be made as a Fellow to the other»³⁰.

Gli angioletti intenti a imparare l'alleluia piacevano agli inglesi come Mann, che a Palazzo Manetti conservava «Due Putti che cantano dipinti in tela, copia, da Raffaello», spediti in Inghilterra dopo la sua morte, avvenuta nel 1786, ma anche alla sua cerchia di amici, tanto che lo stesso ambasciatore commissionò a Ferdinando Messini una replica dalla *Madonna del Baldacchino* per il farmacista George Garney. La troppo pudica Miss Bruce, allieva scozzese di Alexander Cozens, poco simpatica a Mann e giunta a Firenze alla fine degli anni Quaranta, li trovava invece indecenti perché, come raccontava il residente, divertito da tanta pudicizia, «both hands were employed in holding the scroll», più probabilmente, scriveva a Walpole, per la loro nudità che, seppur innocente, era comunque esibita³¹.

L'angelo dormiente in collezione Medici, copiato da Strange nella seconda fase del suo soggiorno fiorentino e da lui ricordato nel proprio catalogo come un affresco staccato, opera di Daniele da Volterra, è invece da identificare con il *Cupido Dormiente* del Volterrano, parte della collezione del Gran Principe Ferdinando, anch'esso una pittura murale trasferita su tavola. La descrizione dell'opera fornita da Strange, colpito dal colore «uncommonly fine» e dalle tinte del dipinto, «beautiful and transparent», comparabili a quelle morbide del Correggio, con masse di luci e ombre «giudiziosamente disposte», ben risponde all'opera del Volterrano, al quale il soggiorno nel nord Italia del 1640 aveva rivelato le morbidezze della pittura dell'Allegri, piuttosto che al repertorio di Daniele da Volterra in cui non si trovano un simile soggetto e una maniera pittorica affine. Il foglio a matita, quadrettato per essere inciso, fuga ogni possibile dubbio nel riconoscimento dell'opera e del suo autore, quel Baldassarre Franceschini il cui soprannome, Volterrano, confuse Strange, che lo identificò erroneamente con uno dei più celebri seguaci di Michelangelo³².

La buona disposizione di Mann nei suoi confronti permise al nostro incisore di accedere anche alla sempre più affollata Real Galleria dove, nonostante il gran freddo stoicamente affrontato indossando alti stivali foderati di pelliccia, come consigliato dal sempre attento Lumisden, Strange copiò la tanto celebrata *Venere* di Tiziano, ospitata nella Tribuna, unanimemente ammiratissima – tanto che otterrà un posto d'onore nella Tribuna dello Zoffany alla metà degli anni Settanta del secolo – e talmente copiata da artisti, forestieri e non, da richiedere speciali provvedimenti per la sua conservazione³³.

³⁰ RICHARDSON 1722, pp. 69-70.

³¹ ASGF, XXI (1788), c. 49. Licenza del 20 aprile 1788. Cfr. anche COCO 2014a, p. 261 (appendice documentaria 3a) e p. 193.

³² British Museum, inv. 1861,0112.107. Il disegno non fu mai inciso.

³³ Per le sempre più numerose richieste di permessi per copiare la *Venere* di Tiziano e i provvedimenti presi dai funzionari della Galleria negli anni immediatamente successivi al soggiorno di Strange in Italia cfr. FILETI MAZZA-TOMASELLO 2003, pp. 137-138 e COCO 2014a, pp. 257-258, 259-260. L'unica documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine relativa al periodo in cui Strange fu in Italia è la filza I (1739-1769), che contiene solo qualche richiesta per ottenere licenze di copia ma nessuna fa riferimento a Strange. A quel tempo la pratica, regolamentata con maggiore precisione solo con la direzione di Giuseppe Pelli Bencivenni (1775-1793), era affidata al guardaroba maggiore, all'epoca Bernardino Riccardi, ma pare che non fosse disciplinata con estremo rigore. Dalle ricerche archivistiche fino a ora condotte, tra il 1760 e il 1763 sono in effetti emerse solo due richieste, autorizzate dal Riccardi: una del 13 novembre 1761, l'altra del 14 aprile 1763, quando «Il Pittore Peters Inglese» ebbe «la permissione di copiare il Quadro rappresentante la Famiglia di Rubens che esiste in codesto Palazzo Vecchio, facendolo collocare nella stanza avanti la Cappella, invigilando per altro

La *Venere* è riconosciuta da Strange come «one of the most elegant figures ever painted by Titian», pittore che egli apprezzava perché capace, con le tinte più dolci, di ricreare la varietà della natura, in particolare degli incarnati, chiari e trasparenti, e di esprimere un gusto delicato e una nobiltà che ben si sposa con i suoi stupendi contrasti. «Colorata inimitabilmente e composta da poche ma straordinarie masse di luci e ombre»³⁴, fu disegnata da Strange nel 1764 e incisa in due stati, nel 1768 e nel 1778, (Fig. 4) che poco piacquero a Pelli Bencivenni il quale, ricordando come quel soggetto fosse già stato inciso più volte, sentenziava che «niuno, compreso anche il celebre Strenghe, ha bene ritratto questo famoso originale di cui se ne sono ripetute in tutte le forme infinite copie»³⁵.

L'amicizia di eruditi locali e personalità di spicco quali Horace Mann e i fratelli Carlo e Andrea Gerini, generosi mecenati legati alla comunità anglo fiorentina e al mondo delle accademie, ospiti benevoli per i sempre maggiori forestieri di passaggio a Firenze, nonché l'entusiasmo generale mostrato verso la sua opera, favorirono l'accesso di Strange alle più importanti collezioni private della città.

Tra queste la raccolta Altoviti, nel palazzo di famiglia in Borgo Albizi, dove era conservato il *Ritratto di Bindo Altoviti*, allora ritenuto un autoritratto di Raffaello. Celebre per la fama dell'illustre personaggio che vi si credeva raffigurato – l'effigie fu utilizzata nell'edizione delle *Vite* vasariane del 1759 come ritratto di Raffaello da Urbino – il dipinto divenne tra i più noti in città anche grazie alla sua apparizione alla mostra inaugurata nel luglio del 1767 dall'Accademia delle Arti del Disegno nel chiostro grande della Santissima Annunziata, per gentile concessione del prestatore Cavalier Flaminio Altoviti³⁶.

Strange lo descriveva come «remarkably spirited, well coloured, and painted with great force», ricordando che non meno di dodicimila zecchini erano stati offerti per avere quel dipinto³⁷. Al tempo del soggiorno fiorentino di Strange il ritratto era già noto anche attraverso incisioni, come quella realizzata da Jakob Frey intorno al 1750 su disegno di Giovan Domenico Campiglia ma non era stato ancora inserito nelle guide della città, all'interno delle quali comparve dagli anni Novanta del secolo.

È molto probabile che Strange abbia avuto un accesso privilegiato a Palazzo Altoviti e all'opera di Raffaello in quanto frequentatore abituale della cerchia degli inglesi in città, legata all'*élite* culturale e agli stessi Altoviti, che in quegli anni (e per i decenni successivi) fece capo a Mann e a Ignazio Enrico Hugford, amico d'infanzia di Flaminio Altoviti e del fratello Giovanbattista. Inoltre, nel 1764, un anno dopo che lo scozzese aveva disegnato il ritratto dipinto dal Sanzio, Hugford copiò quello stesso quadro, poi inciso da Giovanni Battista Cecchi per la *Serie degli Uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura*, all'interno della quale è ricordato come «il vivissimo ritratto che Raffaello colori di se stesso in Roma, e che donò a Bindo Altoviti, il quale si conserva al presente in Firenze, qual tesoro impareggiabile nel Palazzo di quella illustre famiglia»³⁸. È verosimile che la circostanza abbia favorito l'ingresso dell'incisore forestiero nel Palazzo di Borgo Albizi.

che sia posto in forma da non soffrire alcun deterioramento», ASFi, *Guardaroba Medicea. Appendice*, 77, cc. 531, n. 191 e 703, n. 245.

³⁴ STRANGE 1769, p. 167, n. 114.

³⁵ PELLI BENCIVENNI/FILETI MAZZA-TOMASELLO 2004, p. 150.

³⁶ VAN NIMMEN 2004, p. 214. Il catalogo dell'esposizione dell'Annunziata citava il dipinto come «Il celebre *Ritratto di Raffaello da Urbino, dipinto di mano propria*, dell'Illustriss. Sig. Cavaliere Flaminio Altoviti Avila», *IL TRIONFO* 1767, p. 14 e BORRONI SALVADORI 1974, p. 49 e p. 52, fig. 15.

³⁷ STRANGE 1769, pp. 161-162, cat. 103. Strange riporta la notizia, verosimilmente fornitagli da Hugford e presente anche nella *Serie degli Uomini più illustri*, che il dipinto era un dono di Raffaello alla famiglia Altoviti, dalla quale fu protetto durante il suo soggiorno a Firenze.

³⁸ MORENI 1824, p. 40, nota 1; *SERIE DEGLI UOMINI* 1769, pp. 189 e 205, dove si ricorda che «da questo è stato ricavato con somma accuratezza, e diligenza dal celebre Signore Ignazio Hugford, quello che è posto in fronte al presente Elogio». Per la fortuna del *Ritratto di Bindo Altoviti* nella grafica cfr. VAN NIMMEN 2004, pp. 214-236;

L'incisione di Strange fu pubblicata nel 1787, accompagnata dall'epitaffio in latino, dedicato da Pietro Bembo a Raffaello, tradotto in inglese da Alexander Pope (Fig. 5):

«Ille hic est Raphael timuit quo suspite vinci, rerum magna parens et moriente mori».
 «Living, great nature fear'd he might outvie Her Works; and dying, fears herself may die».

Nello stesso periodo Strange, impegnato a disegnare una seconda volta la *Madonna della Seggiola* e ormai perfettamente inserito a Firenze, ottenne la possibilità di accedere anche a Palazzo Corsini, in via del Parione, e alla celebre collezione di famiglia ivi conservata. Rappresentante di spicco del nobile casato era, a quel tempo, il Principe Lorenzo, trentenne gran priore dell'Ordine di Malta a Pisa, ma sempre presente a Firenze, dove amava circondarsi di artisti, anche forestieri, verso i quali si mostrava generoso e ospitale, aprendo loro volentieri le stanze della propria dimora. Amico degli inglesi, il Corsini era stato in Inghilterra pochi anni prima dell'arrivo di Strange in città e non negò al nostro incisore più di una visita alla propria collezione. Lo scozzese, tuttavia, non abusò di tanta gentilezza, limitandosi a copiare *La Poesia* di Carlo Dolci, quadro che sarà esposto alla Santissima Annunziata nel 1767, apprezzato da Luigi Lanzi, e che godrà di una grande fortuna a stampa nell'Ottocento³⁹. Lo incise nel 1775 e nel 1787 (Fig. 6).

Strange lo definì «delicately painted», con una testa dal carattere molto dolce, perfetta espressione di un artista apprezzato ma non ammirato quanto Guido Reni o Raffaello⁴⁰. L'incisore, in particolare, notava come il Dolci concludesse la sua opera estremamente delicata solo dopo un lento, diligente, talvolta doloroso lavoro, che gli garantiva una precisione quasi paragonabile a quella dei maestri fiamminghi e olandesi ma che, per quanto perfetta e studiata, era frutto di un lavoro che mirava più a soddisfare l'occhio, che ad arricchire la comprensione e a offrire nobili o grandi idee⁴¹.

Nel marzo del 1763 Robert Strange lasciò definitivamente Firenze diretto a Parma, Bologna, Cento, dove continuò la sua attività di copista delle opere del Correggio e Guercino, quindi si diresse al nord, visitando Venezia, Torino e Parigi⁴². Qui iniziò a incidere i primi disegni, rendendosi presto conto che quattro anni di lavoro come disegnatore avevano indebolito la sua abilità di incisore, che tuttavia contava di recuperare presto, forte dell'esperienza acquisita in Italia come copista. Giunse finalmente in Inghilterra nel luglio del 1764, con un bagaglio di disegni che fu la sua ricchezza materiale e non solo.

Del suo gusto Strange scrisse che si era formato interamente sulle opere dei più grandi artisti e che solo studiando e meditando sui maestri italiani, sul loro disegno puro e corretto, sulle loro forme ed espressioni nobili ed eleganti, sulla loro superiorità, era possibile, per l'artista, acquisire un vero gusto che lo difendesse dalla capricciosa e distruttiva moda, che cambiava con le stagioni.

BROWN-VAN NIMMEN 2005, pp. 157-162 (appendice A5), 227 (note 18-19 e 21) e *RAPHAEL INVENTIT* 1985, cat. IX.1, pp. 227-228 e p. 780 (ill.). Alle pp. 521, 523 e 766 sono illustrate altre stampe di Strange.

³⁹ LANZI 1795-1796, p. 228, dove definisce *La Poesia* di Palazzo Corsini «l'odiatissima immagine» ed esprime ammirazione verso il Dolci «per la squisita diligenza con cui finisce ogni cosa». Non è stato possibile accedere all'Archivio dei Principi Corsini di Firenze, al momento non consultabile. La dott.ssa Bacic, responsabile dell'archivio, mi comunica che la corrispondenza di Lorenzo, che avrebbero potuto contenere tracce di questo scambio, fa riferimento agli anni Settanta del secolo, un decennio dopo il soggiorno di Strange a Firenze.

⁴⁰ BORRONI SALVADORI 1974, p. 81. STRANGE 1769, p. 154. Strange scrive che potrebbe trattarsi del ritratto di una delle donne della famiglia Corsini. L'ipotesi è improbabile perché il dipinto, al quale Dolci lavorò tra l'estate del 1648 e il dicembre del 1649, era stato commissionato da Carlo Buontempi, come recita l'iscrizione sul retro della tela. Già nella seconda metà del Seicento il quadro era passato a Bartolomeo Corsini. BALDASSARI 1995, pp. 107-108, cat. 78.

⁴¹ STRANGE 1769, pp. 35-36.

⁴² Per le altre tappe, oltre a quella fiorentina, del viaggio in Italia di Robert Strange, cfr. COCO 2014b.

Robert Strange contribuì a trasmettere, ben oltre l'Inghilterra data la diffusione delle sue stampe, la conoscenza delle opere più belle, meno note o male incise, dell'arte italiana, migliorando il gusto di conoscitori e giovani artisti, soprattutto suoi connazionali. Era questo, in fondo, il suo intento, che realizzò attraverso incisioni chiare e delicate, prodotte con incessante applicazione e un'attenzione ai particolari nel più rigoroso rispetto degli originali, cercando di preservare il carattere peculiare di ogni maestro. Non sempre, tuttavia, fu capace di illustrare i vari stili che traduceva; concentrato a riprodurre fedelmente le opere ammirate, l'abilità di Strange perse talvolta la forza, il sentimento, e trasmise, almeno secondo il giudizio di Charles Le Blanc, una freddezza tale da far riconoscere a malapena il maestro rappresentato, soprattutto nel caso dei venerati Raffaello, Tiziano e Correggio nei quali, abbagliati da un generale aspetto brillante e seducente della stampa, in vano si cercheranno il pennello morbido e il vigore dei loro colori⁴³.

⁴³ LE BLANC 1848, p. XIII.

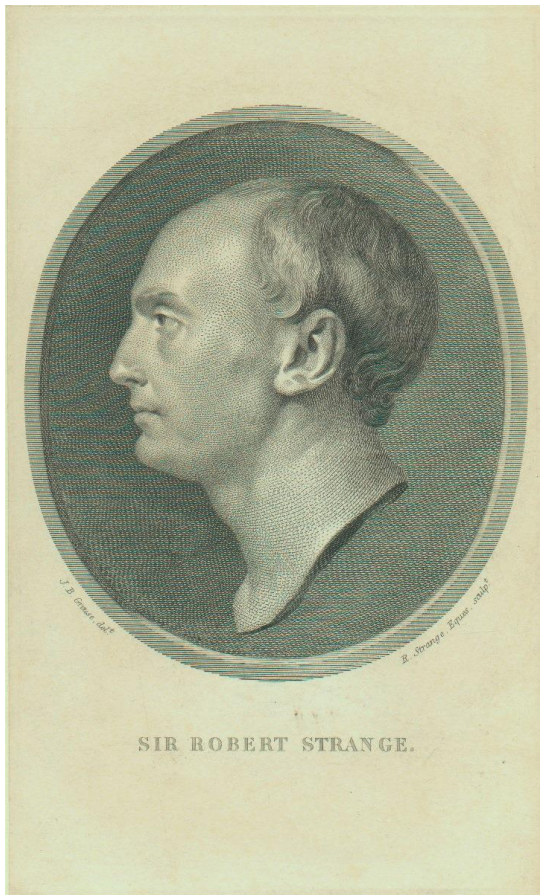


Fig. 1: Robert Strange, da Jean Baptiste Greuze, *Sir Robert Strange*, 1791, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



Fig. 2: John Astley, *Ritratto di Horace Mann*, 1752, Farmington, The Lewis Walpole Library



Fig. 3: Robert Strange da Guido Reni, *Maddalena in una grotta*, 1773, Harvard Art Museums/Fogg Museum, dono di Belinda L. Randall, dalla collezione di John Witt Randall, R1852. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

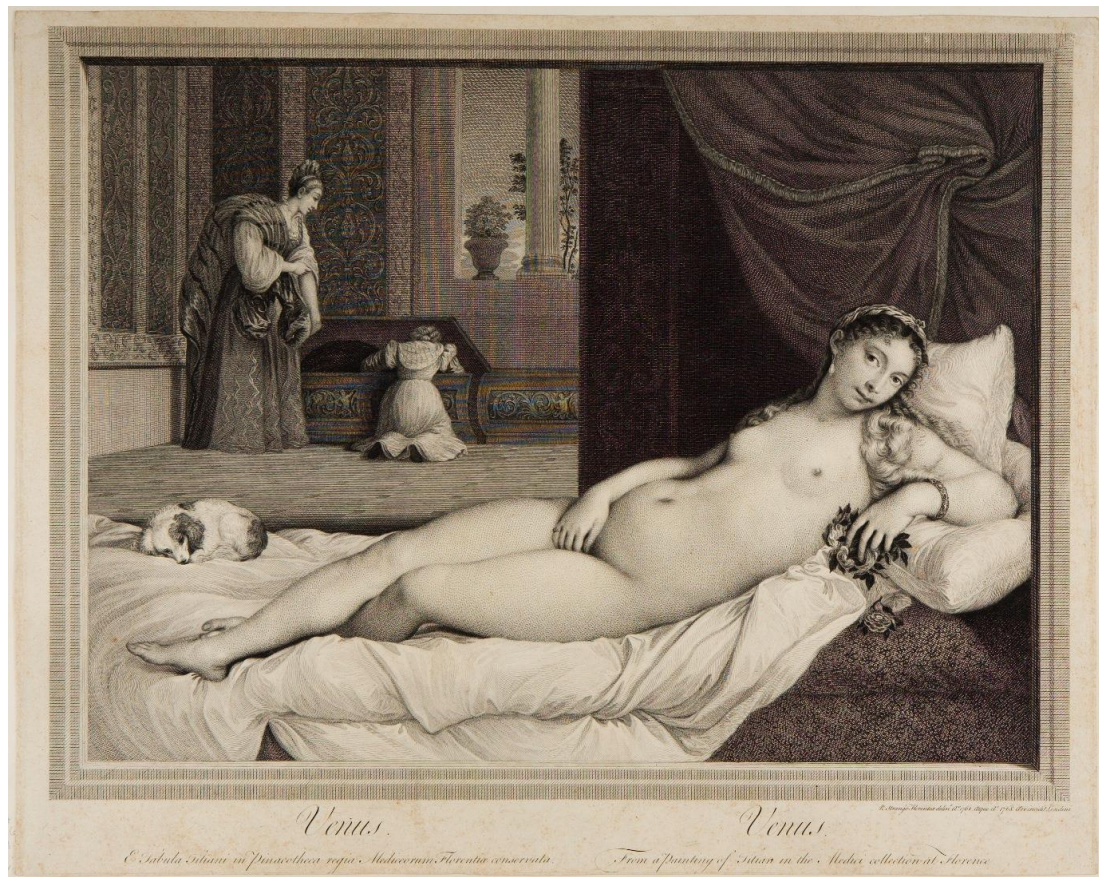


Fig. 4: Robert Strange da Tiziano, *Venere*, 1768, Harvard Art Museums/Fogg Museum, dono di William Gray dalla collezione di Francis Calley Gray, G3735. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College



Fig. 5: Robert Strange da Raffaello, *Ritratto di Bindo Altoviti*, 1787, Harvard Art Museums/Fogg Museum, dono di Belinda L. Randall, dalla collezione di John Witt Randall, R1852. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College



Fig. 6: Robert Strange da Carlo Dolci, *La poesia (Saffo)*, 1787, Harvard Art Museums/Fogg Museum, dono di Belinda L. Randall, dalla collezione di John Witt Randall, R1852. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

BIBLIOGRAFIA

BALDASSARI 1995

F. BALDASSARI, *Carlo Dolci*, Torino 1995.

BINYON 1907

L. BINYON, *Catalogue of drawings by British Artists and Artists of foreign origin working in Great Britain*, IV (S-Z), Londra 1907.

BIOGRAPHICAL DICTIONARY 1875

Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen, a cura di R. Chambers, T. Thomson, III, Glasgow 1875, *ad vocem* Robert Strange, pp. 414-415.

BOREA 2002

E. BOREA, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte del Settecento*, in *Il segno che dipinge*, a cura di C. Bon Valsassina, Bologna 2002, pp. 75-96.

BORRONI SALVADORI 1974

F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 18, 1974, pp. 1-166.

BORRONI SALVADORI 1982

F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisioni per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, «Nouvelles de la République des lettres», I, 1982, pp. 7-69.

BROWN-VAN NIMMEN 2005

D.A. BROWN, J. VAN NIMMEN, *Raphael & the Beautiful Banker. The story of the Bindo Altoviti portrait*, New Haven-Londra 2005.

COCO 2014a

G. COCO, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CDX 2013, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Memorie serie IX, vol. XXXIII, fasc. 1, Roma 2014

COCO 2014b

G. COCO, *Il viaggio in Italia di Sir Robert Strange, copista e incisore (1760-1764)*, tesi di specializzazione in Beni Storico-Artistici, Relatore Prof. A. Pinelli, Università degli Studi di Firenze, 2014

DENNISTOUN 1855

J. DENNISTOUN, *Memoirs of Sir Robert Strange Knight, engraver, member of several foreign Academies of Design and of his brother-in-law Andrew Lumisden, private Secretary of the Stuart Princes*, I-II, Londra 1855.

FILETI MAZZA-TOMASELLO 2003

M. FILETI MAZZA, B. TOMASELLO, *Galleria degli Uffizi 1775-1792. Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003.

GLI ACCADEMICI DEL DISEGNO 2000

Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000.

INGAMELLS 1997

J. INGAMELLS, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-Londra, 1997.

IL TRIONFO 1767

Il trionfo delle bell'arti [...] in occasione, che gli Accademici del Disegno in dimostrazione di profondo rispetto verso i loro Sovrani, fanno la solenne mostra delle Opere antiche di più eccellenti Artefici nella propria Capella, e nel Chiostro secondo de' PP. della SS. Nonziata, Firenze 1767.

LANZI 1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia ove si descrivono le scuole della Italia inferiore, la fiorentina, la senese, la romana, la napoletana*, I, Bassano 1795-1796.

LE BLANC 1848

C. LE BLANC, *Catalogue de l'ouvrage de Robert Strange graveur*, Lipsia, 1848.

LEWIS 1961

L. LEWIS, *Connoisseurs and secret agents in eighteenth century Rome*, Londra 1961.

MAZZEI 1845

F. MAZZEI, *Memorie della vita e delle peregrinazioni del fiorentino Filippo Mazzei*, I, Lugano 1845.

MORENI 1824

D. MORENI, *Illustrazione Storico critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti opera di Michelangiolo Buonarroti*, Firenze 1824.

PELLI BENCIVENNI/FILETI MAZZA-TOMASELLO 2004

G. PELLI BENCIVENNI, *Catalogo delle pitture della Regia Galleria 1775-1792*, a cura di M. FILETI MAZZA, B. TOMASELLO, Firenze 2004.

RAPHAEL INVENTIT 1985

Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Catalogo della mostra, a cura di G.B. Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985.

RICHARDSON 1722

J. RICHARDSON, *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings, and Pictures in Italy etc. with remarks*, Londra 1722.

SERIE DEGLI UOMINI 1769

Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame dalla prima restaurazione delle nominate belle arti fino ai tempi presenti, IV, Firenze 1769.

SMOLLET 1979

T. SMOLLET, *Travels through France and Italy*, a cura di F. Felstein, Oxford 1979.

STRANGE 1769

R. STRANGE, *A descriptive catalogue of a collection of pictures, selected from the Roman, Florentine, Lombard, Venetian, Neapolitan, Flemish, French and Spain school*, Londra 1769.

STROCCHI 1982

M.L. STROCCHI, *Impressioni di viaggiatori stranieri tra la fine del XVI secolo e metà del XX secolo in La Galleria Palatina. Storia della Galleria Granducale di Palazzo Pitti*, Catalogo della mostra a cura di M. Mosco, Firenze 1982, pp. 92-100.

THE ANNUAL REGISTER 1762

«The Annual Register or a view of the history, politics, and literature», 1762.

THE SCOTS ABORAD 1856

The Scots aborad. The man of art, «Blackwood's Edinburgh Magazine», 80 (493), novembre 1856.

VAN NIMMEN 2004

J. VAN NIMMEN, *Italia, Germania, America: la migrazione di un ritratto di Raffaello*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Catalogo della mostra, a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004.

WALPOLE 1762-1780

H. WALPOLE, *Anecdotes of painting in England. A catalogue of engravers who have been born or resided in England*, I-V, Londra 1828 (prima edizione Londra, 1762-1780).

WALPOLE/LEWIS 1960a

H. WALPOLE, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. Correspondence with Sir Horace Mann*, a cura di W.S.LEWIS, XXI, New Haven-Londra 1960.

WALPOLE/LEWIS 1960b

H. WALPOLE, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. Correspondence with Sir Horace Mann*, a cura di W.S.LEWIS, XXII, New Haven-Londra, 1960.

WILLE 1857

J.G. WILLE, *Mémoires et journal*, I, Paris, 1857.

WYNNE 1990

M. WYNNE, *Members from Great Britain and Ireland of the Florentine Accademia del Disegno 1700-1855*, «The Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 535-538.

ARCHIVI

ASFi= Archivio di Stato di Firenze

Accademia del Disegno, 112 segnato L, 121 lettera R, 133 segnato L
Guardaroba Medicea. Appendice, 77

ASGF= Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine
XXI (1788)

ASASL= Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma

Accademici di Merito, 28
Verbali delle Congregazioni, 52
114, ins. 19

BMA= British Museum Archive, Londra

Letters relating to 1861 acquisition of drawings by Sir Robert Strange, senza numero di inventario

ABSTRACT

L'incisore scozzese Robert Strange giunse a Firenze nel maggio del 1760 con una lettera di presentazione firmata da Horace Walpole e destinata a Horace Mann, residente inglese in città, che nell'autunno di quell'anno lo accolse a Palazzo Manetti, sua residenza nel quartiere di Santo Spirito. Il diplomatico favorì il nuovo protetto inserendolo nella sua cerchia internazionale di conoscenze e presso la nobiltà fiorentina. L'incisore divenne presto popolare in città, tanto che il Marchese Andrea Gerini volle conoscerlo e mostrargli una copia del primo volume della *Raccolta di stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini* (1759), assicurandogli amicizia e protezione. Mann, inoltre, favorì la sua attività di copista alla Galleria degli Uffizi e a Palazzo Pitti, nonché l'accesso a collezioni private, come quelle degli Altoviti e dei Corsini, permettendo all'artista di copiare le principali opere d'arte italiana qui conservate, intenzionato a disegnare il maggior numero possibile di copie, per poi trarne incisioni dopo il ritorno in Inghilterra.

Per conto di alcuni connazionali, tra i quali Lord Lawrence Dundas e lo stesso Horace Mann, l'incisore lavorò anche come mercante d'arte. A Roma, infatti, Strange tentò l'acquisto della celebre *Maddalena* Barberini di Guido Reni ma fallì nell'impresa commissionatagli da Mann. Colse tuttavia l'occasione per poter copiare l'opera, che poi incise. In città, dove trovò il cognato Andrew Lumisden, segretario degli Stuart, Strange fu eletto membro dell'Accademia di San Luca e, sempre grazie al Mann, entrò nella cerchia del cardinale Alessandro Albani, frequentata in quegli stessi anni anche da Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann, dei quali divenne amico.

Robert Strange lasciò Firenze nella primavera del 1763. Proseguì il suo viaggio italiano fermandosi a Bologna, Parma, Cento, Venezia e Torino e raggiunse la sua famiglia in Inghilterra nell'estate del 1764.

The Scottish engraver Robert Strange arrived at Florence in May 1760 with a letter of introduction by Horace Walpole to Horace Mann, the British consul. Mann welcomed the artist in Palazzo Manetti, his home, in the autumn of that year. Mann supported Strange, introducing the new *protégé* into both his international circle and the Florentine aristocracy. The engraver soon became so popular in the city that Marquis Andrea Gerini was very keen to meet him and showed him the first volume of the *Raccolta di stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini* (1759). Gerini gave Strange his friendship and protection. Horace Mann also supported the artist's activity as a copyist at the Uffizi Gallery, Palazzo Pitti and in some private collections, such as Altoviti's and Corsini's, so that the artist was allowed to draw the most important art works, to be engraved after his return to England.

Strange also acted as an art dealer for compatriots, such as Lord Lawrence Dundas and Horace Mann. Once in Rome, Strange tried to purchase for the diplomat the famous *Maddalena* Barberini by Guido Reni, but he failed. Nevertheless, he seized the opportunity to copy this painting which he later engraved. In Rome Strange also met his brother-in-law Andrew Lumisden, secretary of the Stuarts, and became member of the Accademia di San Luca; thanks to Mann, he was introduced into the circle of Cardinal Alessandro Albani and knew Raphael Mengs and Johann Joachim Winckelmann.

Robert Strange left Florence in spring 1763. He continued his Italian journey through Bologna, Parma, Cento, Venezia and Torino. He finally reached his family in England in summer 1764.

EYESIGHT, KNOWLEDGE, ARGUMENT: CHARLES FAIRFAX MURRAY ON «SCIENTIFIC» CONNOISSEURSHIP

Introduction

In the concluding essay of *The Ephemeral Museum*, his posthumously published study of the history of the art exhibition, Francis Haskell remarks that when «the publications inspired by or associated with exhibitions are reviewed, it must be conceded that independent reviews are often of greater interest than the official catalogues»¹. Acknowledging that this is somewhat more true of eighteenth- and nineteenth-century exhibitions of contemporary art than it is of the Old Master exhibitions whose history more immediately concerns him, he cites one notable exception, «as of crucial significance for the history of connoisseurship»².

The review in question, a pamphlet by the then not quite thirty-year-old Bernhard Berenson, presented a critical survey of the earlier among the paintings included in the large Venetian exhibition held at London's New Gallery during the winter of 1894-1895. It was offered as an «emendation or supplement to the catalogue»³, in «rectification» of the «superannuated connoisseurship» and «abuse of famous names» which in Berenson's view severely limited the official publication's «value to students of pictures or to those who are interested in the history of Renaissance art»⁴. While pausing to note that Berenson's «scathing account» of the exhibition, or rather of the claims advanced in the catalogue, was in fact «by no means fair», Haskell emphasises the superior aims and credentials of this «ambitious young man who happened to be the most brilliant connoisseur of his time», aims and credentials that have ensured that this Old Master exhibition at least is remembered today:

Berenson [...] did more than ridicule the pretensions of the lenders to the exhibition. Again and again, he produced ingenious solutions to some of the puzzles presented by the over-ambitiously attributed pictures that he had been able to examine. In fact, he made use of the exhibition as a tool for proposing a tentative, but dogmatically expressed reconstruction of the styles of a number of early Venetian artists⁵.

The present paper aims to supplement Haskell's assessment of the pamphlet's significance, by considering a near-contemporary essay by the painter, connoisseur, collector and dealer Charles Fairfax Murray (1849-1919) which took issue with some of the premises of

A first version of this essay was presented as a talk to the National Gallery History Group on 26 July 2012. I am grateful for permission to quote from unpublished manuscript material by Murray, granted by Daniela Dinozzi, his great-granddaughter, and the following libraries and archives: the Dulwich Picture Gallery, London; Fitzwilliam Museum, Cambridge; the National Art Library, London; the National Gallery Archive, London; the Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas; the John Rylands Library, Manchester; and the Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv. I should also like to thank Monica Cavicchi, Ilaria Della Monica, Jill Dunkerton, Cecilia Frosinini, Donata Levi, Eckart Lingenauber and Aidan Weston-Lewis for their generous response to my requests for information and opinion.

¹ HASKELL 2000, p. 152.

² *Ibidem*.

³ BERENSON 1895a (BERENSON 1901, p. 92). The «supplementary» aims of the pamphlet were reiterated in the *Preface* by Berenson's friend, the businessman and art historian Herbert Cook, one of the organisers of the exhibition, who encouraged the pamphlet's composition and (apparently) subsidised its publication.

⁴ *Ivi*, pp. 90, 92. The catalogue was headed by what Haskell (*ivi*, p. 152) terms «the traditional caution: "The works are catalogued under the names given to them by the Contributors. The Committee cannot be responsible for the attributions"».

⁵ *Ivi*, p. 154.

Berenson's review. Though indirectly related to it – indeed, pre-dating it by about a year – and though never brought by its author to a state fit for publication, Murray's text helps flesh out a sense of what was at stake in the contest for critical authority the pamphlet so blatantly, if brilliantly, enacted – what was entailed, that is, in terms of moral face, social prestige and financial gain, but also gnoseologically, in terms of claims to knowledge and truth.

Murray's essay is of special interest on account of the rarity of his writings. Given by temperament to a role of enabling collaboration rather than authorial protagonism, and to a form of practical historiography exercised through collecting and dealing rather than to theoretical or methodological reflection, Murray rarely recorded – perhaps infrequently verbalised – the critical thinking that guided those activities. His method of study was principally visual and graphic. In *What's What* (an alternative *Who's Who*) the painter, collector and journalist Harry Quilter wrote of his friend's «unrivalled and almost unexampled knowledge of Italian pictures», acquired «systematically» by making «hundreds, if not thousands, of copies and outlines»⁶. Around the same time Murray himself told a younger dealer and connoisseur, Robert Langton Douglas, that his knowledge of painting derived «partly from a technical point of view and partly from a trained eyesight»⁷. His essay affords valuable evidence of a kind of technical analysis or diagnostic which could hardly have been recorded only through drawing, but which it seems he was reluctant to work out in writing.

The essay exists in two drafts. I shall refer to these as MS A and MS B⁸. The manuscript of a different though related essay, drafted a decade or more later, will be referred to as MS C⁹. All three manuscripts are largely unpublished¹⁰. MS B is a revised version of part only of MS A, and for this reason will be the draft I shall focus on here. MS A must date from around May 1894, since its immediate occasion was an article published that month by Berenson's then companion and collaborator, Mary Costelloe¹¹. *The New and the Old Art Criticism* was one of a series of writings¹² in which, under her own (married) name or the pseudonym Mary Logan, she programmatically «buttressed»¹³ the connoisseur's first substantial publications¹⁴. Especially here and in an article of the following year¹⁵, the campaigner for political and moral

⁶ QUILTER 1902, p. 920. Without considering the surviving sketchbooks, tracings and drawings, around sixty such copies in watercolour or oil exist in public and private collections, while about another fifty, so far untraced, known to have been made. From a young age Murray was also an avid collector of photographs of paintings (see TUCKER 2008).

⁷ C.F. Murray to R.L. Douglas, 25 (?) November 1904 (John Rylands Library, University of Manchester [English MSS 1281]).

⁸ Private collection, Italy.

⁹ MS C, now in the Harry Ransom Humanities Research Center, must have been written shortly after the appearance (in a periodical in 1907, as a book in 1910) of Paul Bourget's novella *La dame qui a perdu son peintre*, to which it alludes in terms suggesting still recent publication.

¹⁰ David Elliott included a pot pourri culled from all three MSS in an appendix to his biography, inaccurately describing them as «unfinished drafts of three articles» (ELLIOTT 2000a, p. 205).

¹¹ COSTELLOE 1894a.

¹² Also comprising COSTELLOE 1894b, LOGAN 1894, LOGAN 1895a and LOGAN 1895b.

¹³ See SAMUELS 1979, p. 215.

¹⁴ These include: the pamphlet and review discussed above; BERENSON 1894, based on an essay and on research of Mary's own (SAMUELS 1979, pp. 149, 159, 169; M. BERENSON–STRACHEY–SAMUELS 1983, pp. 54–55; STREHLKE 2013, p. 57); BERENSON 1895d and BERENSON 1895c, the framework for which was provided by COSTELLOE 1894b (signed «M.C.»). BERENSON 1895c (signed «Z») is not listed in MOSTYN-OWEN 1955, but identified as his own work in a letter from Berenson to his sister, cited in SAMUELS 1979, p. 221.

¹⁵ LOGAN 1895b. The article is misleadingly entitled «The New Art Criticism». Costelloe was perhaps inadvertently, perhaps deliberately appropriating a label coined by D.S. MacColl and much agitated in the press in the spring of 1893, in the course of a controversy concerning art and morality provoked by the exhibition in London of Degas' *L'Absinthe* (see the anthology of articles on the Tate Gallery's webpage for the exhibition *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec*, London, Tate Britain, 5 October 2005–5 January 2006 (www.tate.org.uk <last accessed 20 April 2014>).

reform¹⁶ turned art student champions the «new method of art criticism»¹⁷, which, she explains, «regards art as being the same sort of human product as language, or as political institutions, and it studies the art of a nation in the same scientific spirit in which philology or history is now studied»¹⁸. Costelloe's articles echo and expound Berenson's developing sense of the Morellian method – of which he set out a systematic account in a «fragment» on the *Rudiments of Connoisseurship*¹⁹ written about the same time as *The New and the Old Art Criticism* – as the «merely initial step in Constructive Art Criticism»²⁰, exemplified in the monograph *Lorenzo Lotto*²¹.

In 1895 Murray was among those slighted by Berenson's «scathing» New Gallery pamphlet, not only as a member of the exhibition's Executive Committee, but also as a contributor and as an expert on early Italian art²². By implication at least he was lumped among the purveyors of «old connoisseurship» and equated with those collectors whom Herbert Cook in his Preface to the pamphlet exhorted «to take a more critical interest in their family treasures»²³. The previous year, on the other hand, Murray very probably did not know who Mary Whitall Costelloe was, let alone of her connection with Berenson, of whom he may equally as yet have been unaware. His own target in replying to Costelloe's article was the assumption there did indeed exist a «new method» of art criticism, founded by Giovanni Morelli, and that this had in fact placed «the study of art nearly on a level with the accuracy of the natural sciences»²⁴.

¹⁶ M. BERENSON–STRACHEY–SAMUELS 1983, pp. 30–41.

¹⁷ LOGAN 1894 (*Preface*).

¹⁸ COSTELLOE 1894a, p. 835.

¹⁹ First published in BERENSON 1902, pp. 111–148.

²⁰ *Ivi*, p. viii.

²¹ BERENSON 1895d. In her review of the monograph, published in French, Costelloe defines the criticism it exemplifies as «psychologique». She distinguishes this from three other types: «documentaire», «comparative» and «subjective» (LOGAN 1895a, pp. 362–363).

²² After a devastating preliminary survey of the exhibition's thirty-three supposed Titians, the first of Berenson's «rectifications» regarded the only work contributed by Murray, a panel of the *Virgin and Child*, «lent [...] under the name of Stefano da Zevio» (BERENSON 1901, pp. 93–94). The attribution was almost certainly Murray's own: the previous year he had informed an important client, Wilhelm Bode, that he was in possession of a «fine picture» by this painter (C.F. Murray to W. Bode, 1 August 1893 [Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2]). The attribution must have been based on a comparison with the *Virgin and Child in a Rose Garden* at Verona (Museo di Castelvecchio), a painting Murray knew well, having copied it for Ruskin in 1881 (his watercolour of the whole composition is in the Collection of the Guild of St George [Museums Sheffield CGSG00372], while a sketch of a group of four angels is held by Tate Britain [TO9721]). In correspondence with Ruskin (Pierpont Morgan Library, New York [MA 2150]) the Verona painting is referred to as a work by Pisanello, evidently following CROWE–CAVALCASELLE 1872, I, p. 453n. Ironically (as will be seen) Murray's later attribution of his own panel to Stefano da Zevio must have been founded on Giovanni Morelli's suggestion that the Verona *Virgin and Child* was by this painter (MORELLI 1883, p. 357n). In his pamphlet Berenson argued that Murray's panel must be recognised as the work of Michele Giambono if it could be viewed alongside Sir Frederic Leighton's signed picture by this artist, concurrently on show at the Royal Academy. A note in Berenson's hand to this effect is found opposite the entry for the next listed exhibit, a *Virgin and Child with Donor* ascribed to Bartolommeo Montagna and lent by Henrietta Hertz, in the copy of *VENETIAN ART* 1894 preserved in the Berenson Library at Villa I Tatti: «colour light & gay. This & former very close to Leightons signed Michele Giambono» (p. 15). On the previous page of the same copy, opposite the entry for Murray's panel, Mary Costelloe wrote sarcastically comment «done by the owner». The remark was probably provoked by the «unnecessary» repainting of the Virgin's mantle (ironically) attributed by Murray, in the letter to Bode of 1 August 1893 cited above, to the previous «owner», who, he surmised, was displeased by the Virgin's high forehead. Murray's panel is now in the Worcester Art Museum, Massachusetts, which acquired it from Richard Norton in 1912. Its attribution to Stefano has been retained, as has that of the Verona *Virgin* to the same painter in the Museo di Castelvecchio's recent catalogue (MUSEO DI CASTELVECCHIO 2010, p. 92; cf. DAVIES 1974, p. 476). Berenson himself would come to accept the attribution of both paintings to Stefano (BERENSON 1932, p. 550).

²³ BERENSON 1895a (*Preface*).

²⁴ COSTELLOE 1894a, p. 834.

This was a topic he had been eager to address in print for some time. Since the mid-1880s he had contemplated writing a book in which he recorded – «with a “brass pen”!», as he wrote to his friend William Spanton – his «opinions on art»²⁵. Whether he had intended from the start to deal there with the figure and writings of Morelli – indeed, whether these had antagonised him to the extent of *impelling* him to consider writing in response – is not known. Yet by the summer of 1891, even as Lady Eastlake in the «Quarterly Review» proclaimed the recently deceased *Commendatore* «the ablest connoisseur of art of his time», one responsible for «a revolution in the history of criticism»²⁶, Murray apparently had determined to devote to Morelli a portion at least of his book, still unwritten. In August of that year, the banker R. H. Benson, one of the private collectors with whom Murray was most closely associated – himself opposed to «the “scientific” method»²⁷ – advised, «I have a letter from L[ad]y Eastlake who wrote the article about Morelli in the Quarterly. I hope whenever you come to write your book that you will deal tenderly with Morelli & not antagonize his many friends!»²⁸.

A «difficulty with Lotto»

Two sets of events contributed finally (if not definitively) to overcome Murray's reluctance to commit his opinions concerning Morelli and «scientific» connoisseurship to paper. The first of these was the publication in 1890-1891 of the first two volumes of I. Lermoliev's (alias Morelli's) *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* – a revised and expanded edition of *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* (1880) – of which an English translation, by his follower Constance Jocelyn Ffoulkes, appeared in 1892-1893. Murray had read this translation by the middle of May 1893, or enough of it to set him thinking of himself doing the round of the German and Italian galleries «to add to the literature on the subject»²⁹. The book had determined him to have his

²⁵ C.F. Murray to W.S. Spanton, undated fragment [Jan or Feb 1881?, certainly before 1883], 18 December 1881 (Dulwich Picture Gallery, London).

²⁶ EASTLAKE 1891, pp. 235, 238.

²⁷ See his Introduction to the catalogue of the Burlington Fine Arts Club's *Exhibition of Pictures, Drawings & Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540*, held in 1894-1895. Berenson published a review of the exhibition, to which Murray was again a contributor, in the «Revue critique d'histoire et de littérature». Though his criticisms were largely directed at the guest curator, Adolfo Venturi, and though Murray was not this time named, Berenson again questioned attributions almost certainly due to him. Berenson was doubtful, for instance, of the drawings ascribed to Ludovico Mazzolino in the *Catalogue Raisonné of Works by Masters of the School of Ferrara-Bologna* included in the general catalogue, of which that lent by Murray was the only one actually exhibited (FERRARA-BOLOGNA 1894, p. 27 [cat. 85]). And he made a special point of disbelieving the attribution to Dosso of a work not among the exhibits but in the National Gallery's collection, where it was the only painting currently representing this artist (BERENSON 1895b, p. 351). *A Poet and his Muse*, now known as *A Man Embracing a Woman* (NG 1234), had been acquired from Murray in 1887. Previously ascribed to Giorgione, he had offered it to the Gallery as a «Bust group of two figures formerly known as Boccaccio and Fiammetta – attributed to Dosso Dossi» (see the Minutes of the Trustees' Meeting for 11 July 1887 and the receipt of payment, dated 18 July 1887 and made out by Murray, in the National Gallery Archive, respectively NG I VI, 40 and S 028). In a manner important to him and typical of his mode of dealing, this re-attribution enabled him to make a large profit on the sale (he had bought it for twenty-five guineas and sold it for a hundred and fifty), while filling in a gap in the collection. (The same holds for the *Blood of the Redeemer* [NG 1233], the earliest Giovanni Bellini in the collection, also attributed by Murray, which the Gallery acquired from him together with the Dosso.) As in the case of the *Virgin and Child* attributed to Stefano da Zevio, Berenson would later accept the attribution to Dosso of NG 1234 (BERENSON 1932, p. 174).

²⁸ R.H. Benson to C.F. Murray, 23-29 August 1891 (John Rylands Library, University of Manchester [English MSS 1281]).

²⁹ C.F. Murray to W. Bode, 12 May 1893 (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2).

say, perhaps to retaliate. In his revised text, though without actually naming him, Morelli had derided Murray's attribution of two paintings at Dresden to Lorenzo Lotto, as reported or endorsed in the Gemäldegalerie's catalogue. The paintings in question were a *St Sebastian*, which Murray had suggested to the Director Karl Woermann was a work of Lotto's maturity³⁰, and a signed *Santa conversazione*, purchased from Murray (through Wilhelm Bode³¹) in 1883 and since 1884 catalogued as an original work by the painter, a replica (*Wiederholung*) being said to exist in Lord Ellesmere's gallery at Bridgewater House in London³². Morelli ruled out the attribution to Lotto of the «coarse and uncouth [*ungeschlachten, wiisten*]» *St Sebastian*, assigning it rather to «some inferior Bolognese artist of the seventeenth century»³³. As for the *Santa Conversazione*, this was a mere «counterfeit [*Fälschung*]» of the painting in the Bridgewater gallery, coarsely executed by some Flemish painter³⁴.

Morelli's not actually naming Murray hardly attenuated his all but explicit accusation of incompetence, even fraudulence, given that the 1887 edition of the Dresden catalogue did do so in either instance³⁵. Like Constance Ffoulkes in her *Handbook* to the Dresden Gallery (1888)³⁶, Morelli probably followed the lead given by another of his disciples, the German art

³⁰ Woermann preferred to catalogue it as «Art der Spätzeit des Lorenzo Lotto », arguing the point as follows: «Die Prüfung dieser Werke in der Umgebung Ancona's, die wir daraufhin vorgenommen, hat allerdings eine Verwandtschaft derselben mit unserem Bilde ergeben, die uns jedoch nicht nah genug erschien, um es mit Sicherheit dem Lotto selbst zuzuschreiben. Man vergl. übrigens auch Lotto's schon ziemlich späten heil. Sebastian im Berliner Museum» (WOERMANN 1887, p. 98 [194B]).

³¹ In a letter of 31 May 1883 (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2), Murray thanked Bode for his «kind offices in the matter of the Lotto», adding, «It has been of the greatest use to me & has enabled me to buy several things I have long wanted». WOERMANN 1896, p. 97 specifies that the painting had, exceptionally, been bought unseen on the recommendation of two reliable authorities.

³² WOERMANN 1884, p. 457. The panel representing the *Virgin and Child with St Jerome, St Peter, St Francis and St Clare* (?), signed «L.LOTVS.F», was de-accessioned by the Gemäldegalerie in 1922 and the following year entered the Pasini collection in Rome. After passing by inheritance to the Lupi family, it was sold to a Swiss collector in 1928. In November 1996 it was with the Galerie Lingenauber, Düsseldorf and it is now in a private collection in Italy. Following RICHTER 1887, FFOULKES 1888 and MORELLI 1893 (see below in the text), it has generally been accounted a copy of the Bridgewater painting (now in the National Gallery of Scotland, Edinburgh [NG 2418]). Exceptions include COLETTI 1953 (undecided between replica and «copia nordica», with reference to MORELLI 1893), BERENSON 1956 and BERENSON 1957b, where it is listed as a replica (BERENSON 1957a and BERENSON 1990, however, give it as a copy) and, most recently, MAZZONI 2009, where, despite the apparently poor condition of the relevant portion of the Dresden panel, it is argued that the figure usually identified as St Peter is not in fact holding a key and represents the prophet Isaiah. Though failing to identify the painting in question with that once at Dresden, Federico Zeri (expertise of 28 February 1998, Fondazione Zeri, Bologna) considered it a faithful copy by an unidentified sixteenth-century artist. Having had the opportunity to compare the two paintings directly at the National Gallery of Scotland in the late 1990s, the Gallery's Chief Curator Aidan Weston-Lewis (private communication) confirms the faithfulness of the ex-Dresden painting while also remarking a distinct difference in quality in the heads and hands and further emphasising that the colour of Murray's picture is uncharacteristic of Lotto. It was apparent, he states, to those present at the comparison that the ex-Dresden painting could be no more than a later copy, dating from the end of the sixteenth century at the earliest.

³³ BENATI 1996 attributes the painting to Annibale Carracci on documentary and stylistic grounds (the latter anticipated by Roberto Longhi), and this is the attribution currently favoured at Dresden. The attribution to Lotto would be endorsed by Charles Loeser in a review of WOERMANN 1896 (LOESER 1897, p. 334) and later in BERENSON 1932 and COLETTI 1953. On the other hand, as recorded in WOERMANN 1896, BERENSON 1895d, p. 303 assigned the painting to an «unknown imitator of Lotto's style of about 1533». In the copy of WOERMANN 1887 preserved in the Berenson Library at Villa I Tatti an annotation by Berenson opposite the portion of the entry for this painting reporting Murray's suggestion (p. 98), probably dating from the late 1880s, reads «not at all unlikely».

³⁴ MORELLI 1893, pp. 256-257.

³⁵ WOERMANN 1887, p. 98.

³⁶ Of the *Santa conversazione* she scornfully remarks, «The coarseness of the drawing of the hands, especially of the figure on the left, makes it apparent, even to the inexperienced student, that this is not the production of a great artist» (FFOULKES 1888, pp. 141-142).

historian and dealer Jean Paul Richter³⁷, in a review of the 1887 edition of the Dresden catalogue published that same year. Richter also named Murray in connection with both paintings, pointedly classifying him as a *painter* and calling into question Woermann's definition of him as a connoisseur (*Kenner*) by ironically placing the latter term within inverted commas³⁸.

Whether the reference in the 1887 Dresden catalogue to the Bridgewater picture as a replica of the gallery's *Santa conversazione*³⁹ is to be imputed to Murray himself is unclear. Certainly, a letter to Spanton of around 1881 suggests he *had* believed it an early work by Lotto, «painted under mixed Lombard & Venetian influence»⁴⁰. On the other hand, Frederic Burton's reply to a still earlier but unfortunately lost letter from Murray, written in December 1879 and evidently containing a sketch of his «Lotto», shows that he (Murray) was aware of its connection with the Bridgewater picture, but had not yet had the opportunity to investigate this. «I too,» Burton commented, «should like to compare it with the picture in the Bridgewater Collec[tio]n which I do not recollect at all – But it is difficult to get into Bridgewater Ho[use] without knowing its owner, who is a man that cares for nothing but horses»⁴¹.

That the damage inflicted on his reputation by Morelli and his «satellites»⁴² was both real and lasting⁴³ is shown by two publications of the 1890s. The first, a letter to the editor of the «Pall Mall Gazette», published on 13 January 1893, was evidently written in his defence by a friend or admirer and in immediate response to the appearance in English of Morelli's revised text. A propos of the contemporary debate over the attribution to Giorgione (by William Armstrong, Bode and others) of the Glasgow City Council's *Christ and the Adulteress*, then on show at the Royal Academy, the writer advised that judgments of authenticity in the case of Giorgione be guided by the seventy-sixth edition of the catalogue to the National Gallery⁴⁴ and by the «published remarks» on the painter by «Mr Fairfax Murray, [who] in spite of a difficulty with Lotto, is the best authority in England now living; and even the aesthetic Pharisees of Chelsea and elsewhere repose confidence in his judgment»⁴⁵.

The second publication appeared in a *Supplement* to the «Saturday Review» for 26 February 1898 and was a minutely critical (unsigned) account by Herbert Horne⁴⁶ of Edward Poynter's acquisitions for the National Gallery in the four years since his appointment as Director in 1894. Horne concludes that in that time Poynter had failed to add a single «picture of first-rate importance» to the collection, but only «a large number of third and fourth-rate pictures [...] bought for small sums», among them «the works of inferior masters, who have no

³⁷ Richter's American wife Louise had translated *Die Werke italienischer Meister* into English (MORELLI 1883).

³⁸ RICHTER 1887, p. 191. As well as the «deep-pitched» colour, not to be found in original works by Lotto, Richter, like Ffoulkes after him, instances the drawing of the hands, and in particular of the thumbs of St Jerome on the left and of St Francis on the right, in justification of the claim that the Dresden painting was a copy.

³⁹ Duly corrected in WOERMANN 1896, p. 97, which states that the painting had subsequently «shown itself to be a copy».

⁴⁰ C.F. Murray to W.S. Spanton, n.d. [January-February 1881] (Dulwich Picture Gallery, London).

⁴¹ F.W. Burton to C.F. Murray, 18 December 1879 (Harry Ransom Research Center, Austin, Texas).

⁴² Murray's expression (MS B); no names are given.

⁴³ On the other hand, in endorsing the attribution to Lotto of the Dresden *St Sebastian*, LOESER 1897 does not make the connection between the «English connoisseur» and Murray (whose name was removed from the relevant entry in WOERMANN 1896).

⁴⁴ *DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE* 1892.

⁴⁵ *GIORGIONE AT THE OLD MASTERS* 1893. The reference to Murray's published remarks on Giorgione is to his footnoted commentary in *OLD ITALIAN MASTERS* 1892. Possibly the letter was written by W.J. Stillman (compare the reference to Murray's «list of recognisable Giorgione's» in *VENUS AND APOLLO* 1897, p. 41).

⁴⁶ Not, as stated in ELLIOTT 2000a, p. 156, by Berenson. The article is attributed to Horne in SUTTON 1985, p. 131 and the attribution is maintained in NETHERSOLE-HOWARD 2010, p. 376.

place in a gallery of the great masters»⁴⁷. One such was Filippo Mazzola's signed *Virgin and Child with Two Saints*, which had been purchased from Murray for £120⁴⁸. «The interest of this picture,» Horne remarks, «begins and ends in the fact that it was painted by the father of Parmigiano».

This painter, we are told, was called Filippo dell'Erbette, because he succeeded best in painting fruit and flowers. Judging, however, from the picture in question, we should have imagined that he was so nicknamed because his figures resemble vegetables rather than human beings. However, the cheery thought remains that its acquisition greatly redounds to the genius of Mr Fairfax Murray as a dealer, though scarcely, perhaps, as much as his famous «Lotto» at Dresden⁴⁹.

A «second to Poynter»

The other set of events that must have had a part in encouraging Murray to give expression to his «opinions» on Morelli and Morellianism was his significant (though publicly inconspicuous) role in the search for a successor to Sir Frederic Burton as Director of the National Gallery, in the period immediately prior to the latter's retirement in March 1894. This proved the occasion not only for a «battle», widely debated in the press, «between the rising profession of art historical scholarship and the obsolescent but still vigorously supported school of painter-connoisseurs»⁵⁰, but also for institutional reform: the Liberal Prime Minister Lord Rosebery, who succeeded Gladstone at a crucial juncture in the contest in April 1894, redefined the Director's role in a Treasury minute and so effectively «shifted the balance of power between Director and Trustees»⁵¹.

Two principal candidates for the post emerged early on in the proceedings. The painter Edward Poynter, who as we have just seen was subsequently appointed, had been the first Slade Professor of Fine Art at University College, London and Director for Art at the Science and Art Department. His name was put forward in December 1892 by George Howard (Lord Carlisle), himself a painter and a Trustee of the National Gallery. Poynter's candidature was supported by Edward Burne-Jones (his brother-in-law) and William Holman Hunt⁵². The other principal candidate was Sidney Colvin, former Cambridge Slade Professor and Director of the Fitzwilliam Museum, now Keeper of Prints and Drawings at the British Museum. He was proposed by a leading spokesman of the rival faction, the critic Humphry Ward, who reminded Gladstone that the study of art history «rapidly [was] being placed on a scientific basis – but not, it is to be feared, by Englishmen, still less by the Directors of English galleries»⁵³.

Murray was recommended by Howard, as a second choice after Poynter, towards the end of September 1893. Specifying that he «would not wish to compete with Poynter», Howard stated that if Poynter should prove ineligible then there was «much to be said for

⁴⁷ HORNE 1898, p. 278.

⁴⁸ NG 1416.

⁴⁹ HORNE 1898, p. 276.

⁵⁰ BELL 1975, p. 278.

⁵¹ CONLIN 2007, pp. 97-98: «The Minute determined that Burton's successor would be “chief executive and administrative authority of the Gallery”. When it came to taking any decision, “whether on the acquisition of new pictures, the preservation of those already in the Gallery, or the management of the institution,” however, he would merely have a vote on the Board, who would collectively decide what course to take.» On the Rosebery Minute and its implications see also GEDDES POOLE 2010, especially pp. 57-76.

⁵² G. Howard to W.E. Gladstone, 11 December 1892 (Rosebery Papers, National Library of Scotland [MS 10150]), quoted in ELLIOTT 2000b.

⁵³ Quoted in BELL 1975, p. 281.

Murray, who in many respects knows more than anyone else»⁵⁴. Murray's friend, mentor and patron, William Morris also testified to his qualities:

I am quite sure he has a remarkable and altogether unusual instinct for *style* in art, and he has cultivated that gift assiduously until he has, to my mind, gained an unrivalled knowledge of the history and qualities of pictures [...] I believe his appointment would be a great gain to the public⁵⁵.

Murray's candidature was agitated most vigorously, by Burne-Jones, almost at the last minute, when the question of Poynter's eligibility seemed likely to become a decisive issue, given the demands in terms of time which Rosebery's Treasury minute, now in preparation, ostensibly imposed on the new Director. This turn of events prompted a statement of Murray's own, dated 11 April and addressed to the President of the Board of Trade, A. J. Mundella, with whom he was well acquainted through his dealings with the South Kensington Museum⁵⁶. Without putting forward any personal claim, Murray set out the case for a Director who had «knowledge of pictures as well as the history of art»⁵⁷ – who was, in other words, «both an artist and an expert», which is precisely how Burne-Jones had described Murray himself in a letter to Lord Rosebery written only days before⁵⁸. And this combination of skills was undoubtedly Murray's peculiar strength. In failing to emerge as a valid *alternative* to Poynter Murray perhaps fell victim to the painter/scholar polarization that characterised the entire contest. Things might perhaps have turned out differently if he had attracted allies among those influential painters, such as Sir Frederic Leighton and G.F. Watts, who adamantly supported the appointment of a scholar-Director⁵⁹. In any case, eight years into the much criticised Poynter Directorship, Harry Quilter would comment:

We hold a strong opinion that it is a piece of sheer idiocy on the part of the Government and the nation not to utilise the services of such a man; entrusted with the directorship of the National Gallery, he would in ten years make it the most celebrated collection in Europe, and in such a position his great gifts would find much more honourable exercise than in those commercial transactions in which he is at present almost wholly occupied⁶⁰.

Murray's «commercial transactions» had begun to intensify in the early 1880s and had soon become the principal focus of his professional life, centred on the London auction-rooms. They almost certainly told against him in 1894⁶¹. His business relations with Wilhelm Bode were significantly glossed over in Burne-Jones' letter of recommendation of 8 April, in which the painter wrote of him, not quite accurately, «His reputation as a judge of art is so good that some years since he received an invitation through Dr Bode of Berlin to go there

⁵⁴ G. Howard to S. Lyttleton, 25 September 1893 (Rosebery Papers, National Library of Scotland [MS 10150]).

⁵⁵ Quoted in BELL 1975, p. 278. Also quoted in ELLIOTT 2000a, p. 173, where it is stated that Morris' statement was addressed to the Trustees of the National Gallery and is held in the Gallery's archive, where it has not, however, been located.

⁵⁶ TUCKER 2002.

⁵⁷ Quoted in ELLIOTT 2000b.

⁵⁸ E. Burne-Jones to Lord Rosebery, 8 April 1894 (Rosebery Papers, National Library of Scotland, Glasgow), quoted in ELLIOTT 2000b.

⁵⁹ BELL 1975, pp. 282-283.

⁶⁰ QUILTER 1902, p. 921.

⁶¹ It is tempting to think the «firm, polyglot testimonial» addressed by Abraham Bredius, the Dutch art historian and museum curator, to Colvin, and quoted in Bell 1975, pp. 281-282, contains a reference to Murray, with whom Bredius was certainly acquainted by this time (he figures in Murray's correspondence with Bode): «I really do not know whom they could better make Keeper of the National Gallery but you. C'est vrai, il n'y a pas de grand Choix mais où trouve-t-on des BONs connaisseurs des tableaux anciens? There are not a dozen in the world. In England there are VERY FEW, and one of the best is of course a dealer.»

and examine and pronounce on the early pictures in the Gallery»⁶². And while in his own statement Murray stressed the crucial importance of appointing an artist-expert Director if the National Gallery wished to keep abreast of its «one important rival as a growing gallery viz that of Berlin», he of course gave no hint that his close knowledge of the rival collection and of its acquisition methods and achievements (which would have stood him in very good stead as a Director with authority to purchase) was in large part due to his commercial dealings with Bode. Though indeed «under no illusions about his place in the tactical struggle»⁶³, Murray took his own candidature very seriously. This is shown by the steps adopted in the latter part of 1893, of which he informed Bode in January of the following year:

I have withdrawn from all business matters for some months as I am one of the candidates for the Nat[ional] Gall[er]y Directorship[.] I am only running as a second to Poynter[.] more than anything else to oppose Colvin[.] who seems to me the least capable of all who are trying for it [...]

Most of the pictures I had an interest in I have made over – some others I shall sell by auction as soon as I can⁶⁴[.]

In addition to suspending his activities as a dealer Murray seems to have made a more determined effort to promote recognition of his standing as an expert through publication. For what the «Times» wrote of him in 1897 – «we may at least say that he has not given, by published writings, many opportunities to the world to test the value of his opinions»⁶⁵ – was still more the case prior to 1894. The book of «opinions of art» he planned to write in 1885 but never produced has already been mentioned. Around the same time he discussed a collaborative project with the archaeologist John Henry Middleton, proposing as initial topics a number of «small matters [...] weighing on [his] mind». These included the relation between the London and Paris versions of Leonardo's *Virgin of the Rocks* (to which we shall return), drawings by Francia in the Louvre and by Francesco di Giorgio in Florence and «an engraving of Podesta's possibly unique in the BM», which Murray thought might be after a lost work by Titian⁶⁶. And since some of the drawings he planned to discuss were falsely attributed to Mantegna, he threw in the possibility of a critical survey of all known drawings by this artist: «there are many that want clearing away»⁶⁷. This project too failed to come to fruition, possibly as a result of Middleton's appointment as Slade Professor of Fine Art at Cambridge in 1886. Still earlier plans on Murray's part to publish a catalogue of his own collection of paintings, illustrated with plates etched by himself or with platinum photographic prints⁶⁸, were similarly never realised. While his privately supplied opinions were absorbed into the publications of eminent

⁶² E. Burne-Jones to Lord Rosebery, 8 April 1894 (Rosebery Papers, National Library of Scotland, Glasgow), quoted in ELLIOTT 2000b.

⁶³ ELLIOTT 2000a, p. 173.

⁶⁴ C.F. Murray to W. Bode, 20 January 1894 (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2). The auction of which he writes is not known to have taken place. For a note on the transcription of this and other manuscript letters, see the Appendix.

⁶⁵ «The Times», 11 February 1897, a propos of the strangeness of Murray's being «the "expert" authority most favoured by Mr. Stillman» in *VENUS AND APOLLO* 1897.

⁶⁶ The impression of G.A. Podesta's etching of *Venus Embracing Adonis* (1661) held by the British Museum (BM X,1.92) is indeed believed to be a unique. Murray reasoned as follows: «this engraving looks singularly like a companion picture to the Madrid Offering to Fecundity & I will show you a passage in one of Titians letters referring to a picture he was painting for Alfonso of Ferrara at the same time as the famous bacchanals which Cavalcaselle believes to be a reference to a lost work – after reading it I sent a sketch I made of our engraving to C. & he thought it the picture in question» C.F. Murray to J.H. Middleton, 28 November 1885 (National Art Library, London [NAL 86 QQ Box I]).

⁶⁷ C.F. Murray to J.H. Middleton, 28 November 1885 (National Art Library, London [NAL 86 QQ Box I]).

⁶⁸ C.F. Murray to W.S. Spanton, n.d. [January-February 1881, certainly before 1883] and 18 December 1881 (Dulwich Picture Gallery, London).

writers on art, most notably the extensively revised Italian edition of Crowe and Cavalcaselle's *New History of Painting* and Wilhelm Bode's 1884 edition of Burkhardt's *Der Cicerone*, for which Murray was invited to draft the section on the early Sienese painters⁶⁹, his first and (prior to 1894) only autonomous publication was a brief contribution – hitherto unrecorded – to Harry Quilter's innovative but short-lived illustrated monthly miscellany, the «Universal Review», entitled *The Two Holy Mothers*⁷⁰. This reproduced (in autogravure) a painting by Correggio he had recently sold, again through Bode⁷¹, to Prince Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen: the «Mantegnesque» *Virgin and Child with St Elizabeth and St John the Baptist*⁷². Murray's short accompanying text (preceded by a note of the editor's) presented a list of early works by the painter, in which those already instanced by Giovanni Morelli in *Die Werke italienischer Meister*, in relation to the «famous signed "Madonna and Saints" in the Dresden Gallery», were supplemented by a further three. Two of these, the Hohenzollern-Sigmaringen *Virgin and Child* and *Christ Taking Leave of his Mother*, now in the National Gallery⁷³, had passed through Murray's hands⁷⁴.

In 1894 he brought to completion a critical catalogue of the pictures in the collection of the Duke of Portland, printed by the Chiswick Press at the end of the year⁷⁵. Murray had been recommended for the task by R. H. Benson, whom the Duke had consulted in the spring of 1892 as to the possibility of having someone produce a catalogue possessing «some artistic, historical, & literary value». Benson outlined the job to Murray in a manner that managed to be both complimentary and patronising. The «hack-work» of describing the pictures, he suggested, could be dictated by «any body [...] to a shorthand writer rapidly with the dimensions», while «the date & particulars of the respective painters might be taken from the National Gallery Catalogue»:

⁶⁹ TUCKER 1998, pp. 266-276. In addition, Murray's «very valuable assistance [...] in the arrangement of the Exhibition and the preparation of the Catalogue» is acknowledged in the Burlington Fine Arts Club's *Exhibition of the Work of Luca Signorelli and his School* (1903, p. vi), to which he was also a contributor. A letter from R.H. Benson to C.F. Murray of 6 February 1893 (John Rylands Library, University of Manchester [English MSS 1281]), reporting his wife Evelyn's opinion that the descriptions in the catalogue of the photographs of Signorelli's work «abroad» were «characteristic of [Murray's] style», suggests he was responsible for some at least of this part of the publication.

⁷⁰ MURRAY 1889.

⁷¹ C.F. Murray to W. Bode, 9 July 1914.

⁷² Now in the Museum of Art, Philadelphia (1173a).

⁷³ NG 4255. This painting was probably the cause of later animosity between Richter and Murray. Richter stated (in letters to Augustus Daniel of 20 February 1928 and 5 November 1932, in the dossier for NG 4255, National Gallery) to have found it in the collection of Vitale de Tivoli (1815-1883) in Brixton in 1879 and to have recognised it as an early work by Correggio. He also claimed that it was thanks to his «account of the picture in "Art and Letters" [probably either RICHTER 1879a or RICHTER 1879b]» that Murray «took hold of it and sold it to Benson». It is not clear, however, whether Murray did ever own the painting himself. It seems to have been in Florence with the heirs of Professor Filippo Parlatore (1816-1877), from whom de Tivoli is said previously to have acquired it, by December 1884 (F.W. Burton to C.F. Murray, 21 December 1884 [Harry Ransom Research Center, Austin, Texas]). Shortly afterwards (5 January 1885) Richter informed Morelli that Murray had put the painting up for sale (MORELLI-RICHTER 1960, pp. 360). Murray indeed seems to have had a commission from the heirs to sell the painting, which was on display at his home or in his studio for a period. A year later (*ivi*, p. 458) it was seen there by Richter, who Murray feared was attempting to buy it privately from the owners (C.F. Murray to W. Bode, 18 March [1886] [Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2]). It was purchased from the Parlatore heirs by Benson through Murray some time before 14 February 1887 (C.F. Murray to W. Bode [Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2]).

⁷⁴ The third is listed by Murray as a *Flight into Egypt* once belonging to J.P. Richter and having possibly been sold by him to a Milanese collector. The painting in question must be the *Nativity* which Richter bought from J.C. Robinson and had restored by Luigi Cavenaghi in Milan. In 1887 it was acquired by Benigno Crespi and is now in the Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 6030) (BACCHI ET ALII 1991, pp. 22-24). For Richter's attribution of the painting to Correggio see MORELLI-RICHTER 1960, p. 293 (letter of 25 November 1883).

⁷⁵ MURRAY 1894b.

But all this must be commanded by some one who will settle authoritatively the nomenclature distinguish copies from originals & write a short preface taking the responsibility thereof [...]

The historical part ought perhaps to be done by some authority fresh from the history schools at Oxford who would be subordinate to whoever undertook the responsibility for the final result.

The final literary revision might be submitted to some master of style like Andrew Lang if necessary. As to the artistic part, I see that Waagen says the chief pictures are «Netherlandish» & perhaps it might be possible to get Bredius & Bode some time down to decide anything that you might not feel sure of in their special schools⁷⁶.

Murray did consult Bode about a bust portrait of a boy bearing Rembrandt's signature, which he (Murray) thought genuine⁷⁷. He also made a trip to Amsterdam in the spring or summer of 1894 in which, he told Bode, he had «found out a few things»⁷⁸; and he may well have consulted then with Bredius. I know of no evidence, however, that anyone but Murray himself was directly responsible for the final, very substantial and carefully documented catalogue. Three years later the «Athenaeum» approved his «exemplary care, knowledge and perspicacity», noting that «his historic notes on the paintings possess unusual value, because they are due to original researches and close observation of the examples themselves»⁷⁹. In addition to individual entries for over five hundred paintings the volume includes a Biographical List comprising potted lives of more than a hundred painters. These certainly were not cribbed from the rather staid, verbose and unfocused biographical entries in Frederic Burton's National Gallery catalogue, but written in a style both terse, wry and critically engaged. The commission gave Murray the opportunity to broaden his range of scholarly and collecting interests. Shortly after his death in 1919, C.H. Collins Baker paid intelligent tribute to the «inspired» attribution by Murray to Samuel Cooper of a portrait subsequently recognised as the work of Gerard Soest:

The portrait now is part of the Dulwich Gallery collection, thanks to the generosity of Fairfax Murray, who, if he shared our common humanity of fallibility in attribution, must always be honoured as a serious pioneer in the study of English portraiture. His interest in this minor vein of his art scholarship awoke when he was commissioned to catalogue the Welbeck [i.e. Portland] collection. Thence onward he made a practical study of the subject, buying examples as he met them, always with the view of giving them, when they should have become sufficiently valued, to public galleries. The National Gallery, so famously ill-equipped with specimens of early English painting, was not lucky enough to benefit by his generous intention in this direction⁸⁰.

In the letter of 20 January 1894 announcing his temporary withdrawal from «business», Murray also informed Bode that he had been reviewing «the Old Masters Exhibition» in the «St James's Gazette»⁸¹. The issues for 1 and 18 January 1894 indeed carry unsigned reviews of

⁷⁶ R.H. Benson to C.F. Murray, 7 February 1892 (John Rylands Library, University of Manchester [English MSS 1281]).

⁷⁷ C.F. Murray to W. Bode, 5 April 1892 (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2). The painting is catalogued as by Rembrandt in MURRAY 1894b, p. 62 (cat. 216), BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1899, p. 105 (cat. 181) and GOULDING-ADAMS 1936, p. 82 (cat. 216). It is now generally excluded from his catalogue.

⁷⁸ *Ivi*, 23 July 1894.

⁷⁹ No. 3535, 27 July 1895.

⁸⁰ COLLINS BAKER 1919, p. 150.

⁸¹ A conservative evening newspaper then edited by Sidney Low and owned by Edward Steinkopf (or Steinkopff; 1841-1906). Murray might have met the German-Jewish Director of the Apollinaris mineral water firm through Bode. Steinkopf seems to have been close to Bismarck and his entourage. According to the «Liverpool Mercury» (1 March 1890) he bought the «Gazette» because he wished to own «a newspaper which should bear an English name but should be a German organ». On the other hand, «The Press» (18 July 1889) claimed that Bismarck

the annual winter loan exhibition at the Royal Academy normally referred to in this way. In another letter to Bode, however, Murray uses the expression in explicit reference to the New Gallery's Early Italian Art exhibition⁸². The unsigned reviews of this exhibition in the «St James's Gazette» for 2 and 19 January are undoubtedly his⁸³. They rapidly and incisively consider a wide range of exhibits, frequently correcting attributions, though without the theatrical dogmatism of Berenson's signed pamphlet. Of particular interest is Murray's treatment of two *cassone* panels with episodes from the story of Jason and the Argonauts, lent by the Earl of Ashburnham and both ascribed to Filippino Lippi⁸⁴. Noting first that these are by two different hands, he goes on to state that the painter responsible for the panel showing the *Argonauts in Colchis* is «known to us by numerous works without a name; he was a journeyman of both Ghirlandajo and Botticelli»⁸⁵. And he proceeds to give a sketch of this anonymous personality in a way that anticipates aspects of Hermann Ulmann's reconstruction of the figure of David Ghirlandaio and Berenson's of «Alunno di Domenico», alias Bartolommeo di Giovanni⁸⁶:

A predella to a picture by the former is in the Florentine Academy⁸⁷; and he painted the group of figures representing the Massacre of the Innocents in the great altar-piece for the church of the same name – now removed to the public gallery⁸⁸. He assisted Botticelli in the frescoes of the Villa Lemmi – now in the Louvre; and the picture of a young man introduced to a party of ladies, representing the Sciences, is, with the exception of the principal figure, mainly by him. He also painted some of the hands in the companion picture, so unlike both in drawing and colour to those by Botticelli himself, that it is difficult to understand how the master could leave his work so disfigured⁸⁹. The unknown is also the painter of the third picture in the series of *cassone* pictures relating to the story of Nastagio degli Onesti in the Barker and Leyland collections⁹⁰, of which one is exhibited here (No. 156)⁹¹, but not the one in question. Two small

himself had been interested in acquiring an English paper through Steinkopf. Murray certainly knew (of) him as a collector. On 14 June 1893 he wrote to Bode, «I think Mr Steinkopf must have purchased the fine Berghem on Saturday – Donaldson who I understand is his present agent bought it for 650 g[luinea]s[;] it is a fine picture». Pictures, prints and drawings, books, furniture and *objets d'art* from Steinkopf's collection were sold at Christie's in 1935 following the death of his daughter Mary Margaret, Lady Seaforth, in 1933. A second connection with the «St James's Gazette» was probably through one of its regular art-critics, H. Arthur Kennedy, a friend of Murray's from the late 1870s or early 1880s (C.F. Murray to W.S. Spanton n.d. [January-February 1881], 9 November 1885, [Dulwich Picture Gallery, London]; «The Bookman», November 1897).

⁸² C.F. Murray to W. Bode, 22 March 1894 (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2): «If I understand your letters you will now come over before the New Gallery exhibition of old masters closes on the 7th April». The Early Art exhibition was the immediate forerunner (or first instalment) of the following winter's Venetian exhibition, the object of Berenson's pamphlet. Murray was a member of the Executive Committee on this occasion also.

⁸³ ELLIOTT 2000a, p. 171 mentions only the review of 19 January, dedicated to drawings, printed and illuminated books, bronzes and other art objects, omitting to refer to that of 2 January, which focuses on the paintings.

⁸⁴ Pietro del Donzello, *The Departure of the Argonauts* and Bartolomeo di Giovanni, *The Argonauts in Colchis*, both now in the Mari-Cha Collection.

⁸⁵ MURRAY 1894a, p. 12.

⁸⁶ ULMANN 1896, pp. 58-62; BERENSON 1903, p. 12.

⁸⁷ Predella to the *Virgin and Child with Saints* (Inv. 8388), representing the *Martyrdom of St Dionysius*, a *Miracle of St Dominic*, a *Pietà*, a *Miracle of St Clement* and *St Thomas Teaching* (Inv. 8387), now in the Uffizi.

⁸⁸ Ghirlandaio, *Adoration of the Magi*, Museo dello Spedale degli Innocenti, Florence. Berenson starts his reconstruction of «Alunno» with this detail from the background.

⁸⁹ Murray had made watercolour copies of both frescoes for Ruskin in 1880-1881, before their removal from the villa. The drawings are now in Oxford (Ashmolean Museum and Somerville College). When working on his copy of it Murray had expressed his belief that the fresco with the young man was not by Botticelli in a letter to Dante Gabriel Rossetti of 10 September 1881 (copies of Murray's letters to Rossetti are in the Bodleian Library, Oxford [MS Facs d. 273]).

⁹⁰ Murray refers to the panel representing the banquet at which Nastagio shows his guests the consequences of rejected love, now in the Prado, Madrid. It is attributed to «Alunno» in BERENSON 1903, p. 12.

panels belonging to the Liverpool Institution, Nos. 17 and 18 in the 1860 catalogue, attributed in turn to almost every painter of note in the Florentine School, are also by him⁹². A long list might be compiled of his pictures abroad. Cavalcaselle recognised the Liverpool pictures as of the school of Botticelli⁹³.

Like some of the carefully constructed biographical entries in the Duke of Portland's catalogue, this minimal but precisely drawn portrait of an as yet unnamed artistic personality makes one doubt the accuracy of A.C. Benson's again appreciative but patronizing assessment of Murray's character and abilities – with its oblique, disdainful hints at his activities as a dealer:

What I liked about him was his perfect sincerity and naturalness, his entire absence of pose. He did not want to surround himself with mystery, to be pontifical, to make himself out to be somebody. He did not want to glorify his powers of discrimination; and indeed, he was not a critic in the creative sense, he was rather a perfect appraiser. Like William Morris, he could have said, «I am bourgeois; I have not the point of honour.» The interest of his position was the interest which belongs to all very successful enterprises, based on a single highly-developed faculty. Apart from that he had one great touch of idealism – his regard for Rossetti and the Pre-Raphaelite group; and yet his enjoyment and admiration, though very real, were essentially dumb. He could illustrate, he could not analyse⁹⁴.

When he came to read Mary Costelloe's article on *The New and the Old Art Criticism* in May 1894, Murray would have known the outcome of the contest for the National Gallery Directorship. Thus, the essay he now began to draft cannot strictly be seen as part of the related effort to sharpen his profile as connoisseur and expert through publication. Yet it was surely in part a consequence of that effort and of the impetus the contest had supplied to overcome his native reluctance to write. At the same time, his need to counter above all Costelloe's celebration of Morelli as the founding father of the «new» art criticism, while fuelled by personal offense and by intolerance of the self-regarding mystique of methodological infallibility, may also have stemmed from frustrated resentment at her reiteration of that dichotomy between art and science which had obscured his special combination of qualities and hampered his chances of recognition, ultimately of appointment. Certainly, his clear-sighted and level-headed sense of what Max Friedländer called the «unstable nature of critical judgment»⁹⁵, was in one sense of the word eminently 'scientific':

I have a good deal to say on the subject [of art] – mostly criticism on ancient pictures as to authorship but it is a difficult subject – I don't know any work which is not full of errors[;] one is obliged to modify ones judgement from day to day – The critical faculty requires so many qualities almost impossible to find in the same individual. First you require some knowledge of art technical & historical – sufficient imagination to discern the quality in another & not to mistake chalk for cheese & yet not so much as to carry your judgement along with it under special circumstances – you require to be enthusiastic & yet coolheaded there's the difficulty [...]⁹⁶

⁹¹ *Marriage of Nastagio degli Onesti and the Daughter of the Traversari*, lent by G. Donaldson and now in a private collection in America.

⁹² Bartolomeo di Giovanni, *Martyrdom of St Sebastian; St Andrew Saves a Bishop from the Temptations of the Devil Disguised as a Woman*.

⁹³ Compare CAVALCASELLE–CROWE 1894, p. 306: «Queste due tavolette, parte di una predella, hanno caratteri che escludono essere lavori di Andrea del Castagno o di Masaccio [as had been suggested in the Liverpool catalogue]: a noi sembra invece che mostrino la mano di Sandro Botticelli e dei suoi seguaci».

⁹⁴ BENSON 1924, p. 220.

⁹⁵ FRIEDLÄNDER 1942, p. 179.

⁹⁶ C.F. Murray to W.S. Spanton, 9 November 1885 (Dulwich Picture Gallery, London).

«Crude and untenable dicta»

As stated earlier, in *The New and the Old Art Criticism* Costelloe traces the origins of the «new scientific school» to the writings of the recently deceased Giovanni Morelli. She does not, however, attempt a thorough account of his application of «the scientific method» to the study of pictures, limiting herself instead to the (questionable and question-begging) remark that he was «the first art-critic who went to work with the aid of photographs to study Italian art in a really scientific way»⁹⁷. Nor does she discuss the «detailed methods» of Morelli's «school», noting only that «the differences that arise between [its] various students [...] are only such as must inevitably arise upon the borderland of any new science», and that its distinctive technique is «continually gaining in precision, and at the same time in elasticity»⁹⁸. To the enlightened Morellian revolutionaries she opposes those conservative lovers of art who cling to an antiquated notion of genius⁹⁹ and the need to isolate «the workaday world of cause and effect» from an unexamined «fairyland» of the «inexplicable and the incalculable»¹⁰⁰. Equally conservative, in her view, was the old school of critics, led by Ruskin and Pater, whose eloquence and poetic fervour was exercised indiscriminately on works of radically divergent quality. The critic, she asserts, must «be able to distinguish the genuine pictures from the imitations, and to know to what school and to what master to assign them»¹⁰¹. In this way people might be kept «from wasting their time and thought on inferior material» and be led directly to «what is most enjoyable in», or specific to, «an unfamiliar art», which is «part of the autobiography of the human race»¹⁰². She identifies a further, major impediment in the innate conservatism of gallery directors, whose wilful misnaming of works is declared to encourage ignorance and, in Britain especially, an inadequately literary approach to the appreciation of pictures¹⁰³.

Costelloe illustrates her argument by examining «the Louvre “Raphael” and the National Gallery “Botticellis”»¹⁰⁴. Applying the trenchant method and manner of Berenson's New Gallery pamphlet, she proceeds categorically to divide genuine pictures from school-pieces and wholly misattributed works. Of the fourteen paintings then «unhesitatingly ascribed» to Raphael in the Louvre, four are decreed genuine: the two small panels with *St Michael* and *St George*, the representation of the Virgin and Child known as *La Belle Jardinière* and the portrait of Baldassare Castiglione:

Of the remaining ten ascribed to Raphael, one is by Perugino, one by Bacchiacca, one by Sebastiano del Piombo, one probably by Innocenzo da Imola, one, if not actually by Pierin del Vaga, at any rate by some pupil of Raphael who stood close to him, while no less than five are by Giulio Romano¹⁰⁵.

Pleading lack of space, Costelloe does not offer detailed proofs of authorship but analyses the incoherent and, she claims, aesthetically corrupting view of Raphael that results from misnaming the pictures.

A similar complaint is made of the National Gallery «Botticellis». The collection is said to contain five genuine works by this painter. Only three of these, however, are explicitly

⁹⁷ COSTELLOE 1894a, p. 834.

⁹⁸ *Ivi.* p. 835.

⁹⁹ Compare LOGAN 1895a, p. 266.

¹⁰⁰ COSTELLOE 1894a, p. 834.

¹⁰¹ *Ivi.* p. 836.

¹⁰² *Ivi.* pp. 835, 836.

¹⁰³ *Ivi.* pp. 832-833.

¹⁰⁴ *Ivi.* p. 828.

¹⁰⁵ *Ivi.* p. 829.

cited: the two panels representing *The Adoration of the Magi*, «hidden» under the name of Filippino Lippi¹⁰⁶, and *Venus and Mars*¹⁰⁷. In Costelloe's view, «considering how little Botticelli changed his style», this group «should be quite sufficient to give us, if not an idea of his range, at least a distinct impression of his quality»¹⁰⁸. By associating with this painter «horrors» such as the reclining *Venus and Cupids*¹⁰⁹, the two *tondi* with the Virgin and Child¹¹⁰ and the large *Assumption* from the Hamilton collection¹¹¹ – which in her opinion (shared by Berenson at this period¹¹²) was «clearly» by a follower of Cosimo Rosselli – the catalogue had «probably done more to corrupt taste in a certain set of “cultured” English and American people than volumes of bad art criticism could possibly have done»¹¹³.

Murray's essay opens with a quotation from Swinburne – «We live in an age when not to be scientific is to be nothing»¹¹⁴ – and immediately dismisses the new criticism's claim to scientific status as mere «pretence». In his view there is «really nothing new» in «Morelli's system so called» except this claim:

Every art critic before Morelli was born knew that «except the face no part of the human body was more characteristic than the hand»¹¹⁵ & without making such a fuss about it took into account, the manner of drawing the drapery, the peculiarities of the landscape background & when judging pictures the method of painting, colour, indeed every detail of the picture which would help to a conclusion as to the author¹¹⁶.

As is apparent from this opening attack, Murray is not concerned to discuss Costelloe's views purely on their own merit, but rather as representative or symptomatic of the «school» to which she professes allegiance: in a deleted phrase, he labels her a «puppet» of Morellian doctrine. Her opinions are said to echo a «deservedly nearly forgotten» work of criticism, itself a «reflection» of Morelli's writings – almost certainly a reference to Richter's *Italian Art in the National Gallery* published eleven years earlier¹¹⁷. «[B]ut surely,» Murray retorts, «it is time these parrot like utterances ceased & something more than assertion backed up by impudent ridicule of what they don't understand was demanded of such writers».

The essay thus targets not only – nor primarily – Costelloe herself, but Richter too, who persisted in attempting to bring Murray into discredit¹¹⁸. Above all, however, Murray's essay

¹⁰⁶ NG 592 and 1033, catalogued under Filippino Lippi in *DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE* 1892, pp. 258, 259; cf. KUGLER/EASTLAKE/LAYARD 1891, p. 157, which reports the attribution of the paintings to Botticelli in MORELLI 1883, p. 236.

¹⁰⁷ NG 915. Costelloe's two remaining genuine Botticellis are almost certainly the signed *Mystic Nativity* (1034) and the portrait of a young man (626) formerly ascribed to Masaccio and attributed to Botticelli in CROWE–CAVALCASELLE 1864, p. 548.

¹⁰⁸ COSTELLOE 1894a, p. 831.

¹⁰⁹ NG 916.

¹¹⁰ NG 226 and 275.

¹¹¹ NG 1126.

¹¹² BERENSON 1895c, p. 94.

¹¹³ COSTELLOE 1894a, p. 830.

¹¹⁴ SWINBURNE 1872.

¹¹⁵ MORELLI 1892, p. 76n: «Except the face, probably no part of the human body is more characteristic, individual, significant, and expressive than the hand [...]».

¹¹⁶ Unless otherwise stated all passages hereafter quoted from Murray's essay are taken from MS A.

¹¹⁷ RICHTER 1883.

¹¹⁸ Within weeks of the appearance of Costelloe's article he would name Murray as the purchaser, at Lady Eastlake's posthumous sale, of a portrait ascribed to Paris Bordone but declared by Richter to be *eine geschichte Imitation* dating from the early nineteenth century (RICHTER 1894, p. 470). And long after Murray's death, in the letter to Augustus Daniel of 5 November 1932 (National Gallery) cited earlier, Richter would remark spitefully, «He used to be to Mr Burton what Egeria had been to Numa». The disesteem and slurring was mutual, though never publicly expressed on Murray's part: on 21 July 1887 the latter wrote to Bode, «I don't think Richter worth powder & shot. I take every opportunity now of letting people know what a blackguard he is. Mr [Charles] Butler

circles obsessively around the figure of Morelli himself, in repeated attempts to show not only that his method was neither new nor scientific but that its results were often mistaken and the personal prestige he gained from it unwarranted. Not that Murray dismisses Morelli's views wholesale or *a priori*. In a pointed comparison to Ruskin (no more reliable a critic in Murray's estimation), he admits that Morelli was «sometimes right». In discussing Morelli's views on Botticelli, for instance, he writes, «I only know of three cases however in which he doubts an authentic picture» (he is thinking chiefly of the so-called *Bella Simonetta* portrait in the Pitti Palace, to whose soubriquet Morelli had affixed an ironical question mark¹¹⁹). Again, Morelli is said to be «perfectly right» to have rejected the four *Triumphs* now in the Museo Bandini in Fiesole and attributed to Jacopo del Sellaio, or the Corsini *tondo* with the *Virgin and Child and Angels*¹²⁰ (though «it needed little discrimination» to do so).

A necessary condition of being sometimes right is being sometimes wrong. And it is the claim to *infallibility* to which Murray chiefly objects. Not that this claim, he recognises, was advanced by Morelli himself: «Morelli in theorizing is careful to allow his fallibility[.] only his followers are so blind as to make an infallible pope of him». On the other hand, the critic's declared fallibility is held a mere rhetorical ploy: «Morelli's modesty is used as sauce throughout his book to correct the obvious contemptuous scorn which he showed for all who differed with him». His profession of fallibility must thus be taken at face value:

When people gradually come to understand that Morelli can only be taken as an experimental critic & that his [?]dictas] are more than usually liable to error something will be gained. Then and then only his suggestions may be discussed for what they are worth with those of others[.] but it is an unfortunate symptom of [the] state in which he has left the whole subject of criticism that his writings excite the most incapable people to take up his books & having themselves no critical capacity [these] insist on cramming his crude & untenable dicta down the throats of others with an impertinence & tone of assertion which is always in proportion to the incapacity of the writer for any original observation[.]

Murray deplores Morelli's attitude towards his predecessors, particularly towards Crowe and Cavalcaselle, who, he stresses, «did much to clear up ancient mistakes & committed fewer gross ones themselves than was ever done by any writer with a similar range». Morelli failed to acknowledge, and prevented others from seeing «we are still at the beginning of knowledge with regard to the early painters» and that progress here as elsewhere must be grounded in collaboration. By disregarding the work of others and by «starting the fallacies with which he is identified» Morelli had «put back matters for 20 years or more». For example,

He thought he knew something of Giorgione & not content with attributing to him & accepting the works of at least 5 different painters of merit finished by ascribing to him a worthless portrait in the Borghese collection which even his most devoted admirers cannot accept [...]¹²¹.

In citing this and other «fallacies», Murray deals obliquely with Costelloe's remarks on «the Louvre "Raphaels"». Her incidental reference to the fact that the museum's catalogue

took a dislike to him as soon as he saw him, but his impudence takes in a good many people – he is believed to know so much» (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2).

¹¹⁹ MORELLI 1892, p. 84. Murray returns to the «*Bella Simonetta*»'s defence in MS C.

¹²⁰ *Ivi*, p. 86.

¹²¹ MORELLI 1892, pp. 248-249. Lermollieff-Morelli's narration of the divinatory moment in which the identity of the painter of this «mysterious portrait» (apostrophised in the original German as *mein freund*) manifests itself to him, is central to the reading of *Kunstkritische Studien* as «a satire of connoisseurship» forcefully presented in UGLOW 2012. Murray returns to this example in MS C.

named Perugino as Raphael's «only master» is indirectly countered by Murray's dismissal¹²² of Morelli's theory that the painter's first teacher had been Timoteo Viti:

He prided himself on his knowledge of the ed[ucation] of Raphael & couldn't see the rottenness & baselessness of his whole theory in the face of the earliest known work of Raphael[']s, showing the strongest influence of Perugino, (I mean the Crucifixion¹²³) & the impossibility of assigning it a later date than the numerous small pictures that followed it.

In assigning to Bacchiacca the «sentimental» portrait of a boy¹²⁴ long regarded as a likeness of Raphael, Costelloe was again following Morelli. Murray calls on the «parrots» who repeat his «conviction», based on «the form of hand» and «technical treatment of the hair»¹²⁵, to specify the *nature* of the likeness between the hand on which the sitter leans his head and those in authenticated paintings by Bacchiacca.

Costelloe's remarks on the «National Gallery “Botticellis”» are also answered indirectly, providing Murray with further ammunition against Morelli. Her criticism of the Gallery for preventing «a Botticelli-loving public from gazing with delight upon two of his genuine works» by masquerading them as Filippino Lippi¹²⁶, derived from Morelli and Richter¹²⁷, is used by Murray to counter Morelli's exclusion of the *Tobias and the Three Archangels* in Turin from among Botticelli's genuine works¹²⁸. In Murray's view this was «by the same hand as the many pictures in the Nat[ional] Gallery & elsewhere usually assigned to Filippino but which accord[in]g to the Morelli school are by Botticelli»¹²⁹. The whole Botticelli-Filippino problem, he added, was far from settled, «the pros and cons being so equally balanced». Its solution must depend on the correct dating of the altarpiece in the Badia in Florence. Above all, the question would have to be «very carefully thrashed out» and argued: «reason & not assertion is required to convince».

Of the paintings then catalogued under the name of Botticelli but whose genuineness she disputes, Costelloe little more than refers to the *Venus and Cupids*, «with their bunches of stiff paper roses», and the larger of the two *tondi*¹³⁰. Manifesting a curiously *unscientific* attitude, especially in one who was shortly to argue that the *Venus* was a major work by Jacopo del Sellaio, she declares them «beneath notice»¹³¹. Murray concurs that the *Venus* is «an inferior school picture»¹³², adding «but that has been no secret for a long time». He alludes

¹²² Also expressed in the biographical entry on Raphael in MURRAY 1894, p. 191.

¹²³ Presumably NG 3943, then recently purchased by Ludwig Mond at the sale of Lord Dudley's collection.

¹²⁴ COSTELLOE 1894a, p. 829; cf. MORELLI 1892, pp. 106-107.

¹²⁵ *Ivi*, p. 107.

¹²⁶ COSTELLOE 1894a, p. 830.

¹²⁷ MORELLI 1883, p. 236; RICHTER 1883, p. 24; MORELLI 1892, p. 23.

¹²⁸ MORELLI 1892, p. 86.

¹²⁹ Aside from NG 592 and 1033, already mentioned, Murray may be thinking of NG 1124, another *Adoration of the Magi* acquired like the *Assumption* at the Hamilton sale and, as polemically stated in RICHTER 1883, p. 28, «officially assigned to Filippino Lippi», though formerly ascribed to Botticelli; and NG 598, *St Francis of Assisi with Angels*, then catalogued as by Filippino Lippi (*DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE* 1892, p. 258), more recently as by a follower of Botticelli and now, following its restoration, by Botticelli himself. RICHTER 1883, p. 29 disputes the ascription to Filippino of this work.

¹³⁰ NG 226.

¹³¹ COSTELLOE 1894a, p. 831; cf. LOGAN 1899, p. 480 («œuvre importante de Sellaio, avec les plis, le paysage et le coloris caractéristiques»).

¹³² Compare RICHTER 1883, p. 26: «one of the most instructive – and, we might add, one of the most costly – specimens of bottega production». *An Allegory* had been acquired together with *Venus and Mars* (NG 915) in 1874 at the sale of Alexander Barker's collection. Scott Nethersole comments, «If price can be used as an indicator of aesthetic value, “An Allegory” was the more highly regarded painting when it was sold – it cost £600 more than “Venus and Mars” (£1,627 10s as opposed to £1,050)» (NETHERSOLE 2010).

furthermore to «a picture by the same hand in the Louvre», still incorrectly catalogued as a school work, whereas in his view it should simply be labelled «as of the Florentine school»¹³³.

With regard to the Hamilton *Assumption*, Murray recalls that when it was first exhibited in London (even) Ruskin had «objected with scorn» to its ascription to Botticelli¹³⁴. It belongs, he claims, to «a group of pictures well known to many besides the “alumni” of Morelli for many years past». Deploring its purchase as a Botticelli, he nevertheless recognises its value and expresses himself «very pleased to see it permanently placed where it is».

The smaller of the two tondi with the *Virgin and Child* was something of a special case. Prominently displayed on a screen¹³⁵, Costelloe remarks that «it is evidently meant to be taken for the Botticelli of the gallery *par excellence*, and is actually so taken»¹³⁶. Gleefully anticipating the «howl of indignation» always raised, she says, when this «Botticelli» is questioned, Costelloe interprets the «carefully hidden» signature of Giuliano da Sangallo on the back as that of its real author (and not of its owner, as suggested in the catalogue¹³⁷), adducing the would-be Botticellian qualities of the architect’s drawings. Indeed, in her view this *tondo* visibly betrays Sangallo’s calling – «the evenly balanced lines of the two cheeks connected by a ruler-like line between, which does duty for a chin» – while it misses Botticelli’s «one great quality as an artist, the exquisite quality of his line»¹³⁸. Murray dismisses this attribution as «pure moonshine»¹³⁹, arguing (as if it were necessary) that there is no relation between the *tondo* and Giuliano da Sangallo’s drawings at Siena, while those attributed to him elsewhere «show a very decided influence of Fillippino as well as Botticelli[.] but as works of art they are of the mildest description». Murray further uses Costelloe’s observations on this painting, which he himself considers the «finest [Botticelli] in quality in the gallery», as an object lesson in the gap

¹³³ Presumably the Botticelli workshop *Venus and Three Putti* whose relation to NG 916, now catalogued as Florentine School under the title *An Allegory*, is also discussed in NETHERSOLE 2010.

¹³⁴ Cf. J. Ruskin to C.F. Murray, 14 February 1873, in RUSKIN/COOK-WEDDERBURN 1903-1912, vol. XXXVII, pp. 59-60 (referring to copies of Botticelli’s paintings in the Sistine Chapel which Murray was to undertake for and with Ruskin): «I hope you know Botticelli already well enough not to think you’ll have to copy stuff like that arms-akimbo thing. By the way, what have they all got, like truncheons? They look like a lot of opera-directors.»

¹³⁵ As can be seen in a watercolour view of the room in the Gallery of around 1885 by Henry Tidmarsh, reproduced in CROOKHAM 2009, p. 47.

¹³⁶ COSTELLOE 1894a, pp. 831-832; compare MORELLI 1883, p. 236 on NG 226 and 275: «pupils of Botticelli’s» and RICHTER 1883, p. 26 («evidently the work of one of Botticelli’s scholars»), where it is nevertheless reproduced, along with those paintings «which best illustrate the growth of Art in Italy as represented in the National Gallery» (p. vii) (but see note no. 130 here).

¹³⁷ DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE 1892, p. 60. The same deduction is made in Richter 1883, p. 26.

¹³⁸ COSTELLOE 1894a, p. 832. Compare RICHTER 1883, p. 26: «The composition of the picture is worthy of Botticelli, but the execution is so feeble that it would be unjust to make Botticelli himself responsible for it. The eyes of St John are very much out of proportion. The head of the infant Christ is hydrocephalous; his nose is of ridiculous vulgarity. There is no life in the fingers of his right hand nor in the toes of his right foot; the foreshortening of the lower part of the thigh is a failure – defects which would scarcely be noticed if, in following Sandro’s own hints, the picture were not brought so close to the spectator’s eye. In the reduced size of the heliograph, of course, the defects will not strike us». KUGLER/EASTLAKE/LAYARD 1891, p. 157, also singles out the Christ child for criticism: «In a “tondo” by him in the National Gallery, the Virgin, an Angel, and the little St. John are of great beauty; but the clumsy and ill-drawn Infant Christ is not worthy of his hands».

¹³⁹ Her attribution and inculpation of the Gallery were shortly afterwards the object of ridicule by Maurice Hewlett, in a review of Ulmann’s *Botticelli* published in the «Athenæum» (HEWLETT 1894, p. 137). A propos of «the magnificent *tondo* in the National Gallery (which Herr Ulmann, by some inconceivable aberration of insight, denies to Botticelli)». Hewlett comments in a footnote, «This beautiful piece has also led Mrs. Costelloe astray in the serious pages of the *Nineteenth Century*. She there announced three discoveries concerning it: first, it was signed on the back by Sangallo the architect; second (and consequently), it was painted by him; third, the National Gallery authorities had wickedly concealed the signature. It is only necessary to say that a signature on the back of a fifteenth-century picture does not denote authorship, but ownership; and that, if printing the signature in the Catalogue be concealment, then the Gallery has “wilfully hidden” Sangallo’s name».

between theory and its practical application in the criticism of individual works. To assertions such as the following –

I am aware that nothing is a better test of the cultivated eye than an appreciation of a really fine line, and that therefore these pictures that catch what I may call the «literature» of Botticelli, even while they miss his line, may be said to do as well for the people¹⁴⁰

– Murray retorts,

In wandering through the pages of any writer on art[,] Morelli or another, there is little to object to as long as the writer confines him or herself to theorizing[:]; it is only when the excellent rules come to their application that we quarrel[:]; & then one is inclined to quote [their] own sentences against them [...] the author is great upon the effect [of] beauty of line upon the cultivated eye & then proceeds to fall foul of the one picture by Botticelli in the N[ational] G[allery] in which it is most obvious.

More than once in the essay Murray stresses the *necessity* of aesthetic argument, the giving of reasons in support of opinion, with a view to persuading one's interlocutors. Costelloe's observations also prompt a revealing comment on its futility:

it is one of the most extraordinary problems I know[:]; this question of eyesight[:]; I know of no reasoning that you can appeal to, that will make another see what you see[:]. It is useless to say a line is beautiful or otherwise[:]; how demonstrate it? [Y]ou may say copy it[:]; the answer is I do not draw, but I feel that the line is weak[:]. As a matter of fact it requires not merely an artist but a very good one to perceive the relative values of lines[:]. Anyone who has no real gift of eyesight can pitch upon an inaccuracy, a mannerism of drawing[:]. Such things do not weigh against a great work of art, and it is certain no theory however elaborate will enable a tyro to detect the differences between a school picture & a masterwork[:]; the differences are too subtle to define in words.

Improvements and alterations

In introducing the *tondo* just discussed, Costelloe notes that the screen on which it hangs «effectually cuts off the view of the sham Leonardo»¹⁴¹. This passing shot at the Gallery's version of the *Virgin of the Rocks* prompts Murray to «say here something in defence of the present attribution», seeing that «the previous writer upon whose book the whole of this article is founded,» i.e. Richter, «has devoted a few words to this picture».

In his *Italian Art* of 1883 Richter had disparaged the «surprising unanimity» with which English art critics had expressed themselves in favour of the painting's genuineness, urging rather «something *a priori* in favour of the Louvre picture», confirmed by certain «palpable proofs of authenticity»: the «drawing of the right hands of the Virgin and the angel, both hands of the infant Christ, the rendering of the details in the foreground, the tone of the colours so peculiar to him, the treatment of the hair and the chiaroscuro in the flesh colours». He found the «discrepancies of the London picture with regard to these points [...] very great indeed». He furthermore denied that there was any «single instance in support of the fact that a great master», above all Leonardo, who produced fewer paintings than any, «should have painted twice the same picture»; and he reported that «a well-known English connoisseur» had suggested to him that a copy of the Louvre picture might have been ordered «before it went to France, and that Leonardo himself might have given the copyist some suggestion as to how to

¹⁴⁰ COSTELLOE 1894a, p. 832.

¹⁴¹ *Ibidem*.

execute the painting.» This theory, he noted, «if accepted, would give special interest to the copy in the National Gallery»¹⁴².

Murray prefaces his remarks on the painting by stating that he had written them «at the time the picture was added to the gallery», i.e. in 1880. However, as this portion of MS A appears only a little less worked over than the others, it cannot represent the insertion *en bloc* of an earlier, definitive text. And Murray must repeatedly have returned to the subject, in his mind at least, in the intervening years. As we saw, he proposed an essay on the topic to J.H. Middleton in 1885-1886. Earlier still, in June 1883, a letter from Frederic Burton, to whom Murray had perhaps written of Richter's *Italian Art* and his comments on the Leonardo, no doubt prompted him to think further, if not to write, about the relation between the London and Paris versions of the painting. «I have not read Dr Richter's book on the N[ational] G[allery], scarcely seen it», Burton wrote:

I entirely disbelieve in his having any critical powers or real knowledge – & my contempt keeps me silent – But, as you truly say, his «Leon[ardo] da Vinci», is likely to make him an authority on that subject – & I should be glad someone capable of dealing with the question of the Vierge aux Rochers pictures, took it up – A hint you give of your views as to the two leads me to think that they agree with mine¹⁴³.

This inference seems borne out by the present manuscript. After regretting that «the retired Director of the Gallery» had not written up the history of the London picture beyond the brief account given in the catalogue¹⁴⁴, Murray sketches a position that tallies with Burton's carefully worded entry in so far as this avoids any hint of priority or preference between the London and Paris pictures¹⁴⁵:

writers have been content hitherto as far as I know to either accept it & even, as if it were necessary to its acceptance, prefer it to the Louvre picture, or to reject it summarily as a copy with variations from the original. I am not aware that anything has been advanced that is convincing either way [–] one critic limiting himself to the statement that Leonardo never repeated a picture¹⁴⁶ as if he had been his bosom friend & knew all about his sentiments on this subject.

Murray goes on to outline Leonardo's painting method, deduced from close autoptic study of the Uffizi's *Adoration of the Magi*. This method, he asserts, must be borne in mind when considering «the alterations in our own picture»:

Leonardo must have frequently begun his pictures in the hasty way shown in the unfinished *Adoration of the Magi* in the Uffizzi. This picture is roughly sketched on the panel[,] the shadows washed in lightly with terra verde & reinforced in the darker shadows with brown. He appears to have then darkened the background to its full force before defining the forms. Parts of the sketch are now almost invisible from the dark ground colour having nearly absorbed the filmy grey lights superimposed where he altered his design¹⁴⁷.

¹⁴² RICHTER 1883, pp. 101-103.

¹⁴³ F.W. Burton to C.F. Murray, 19 June 1883 (Harry Ransom Research Center, Austin, Texas).

¹⁴⁴ *DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE* 1892, p. 539-540.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Burton limits himself to establishing the identity of the painting owned by the Gallery with the picture by Leonardo described by Lomazzo when hanging in the chapel of the Conception in the church of S. Francesco, Milan.

¹⁴⁶ Probably a reference to the passage in RICHTER 1883, p. 102, just quoted.

¹⁴⁷ A comparison with the descriptions in BELLUCCI *ET ALII* 2013 of the technique exemplified in this and other unfinished paintings by Leonardo, including parts of the London *Virgin of the Rocks*, confirms the basic validity of Murray's observations, crucially limited though these are by the difficulty of correctly determining by the eye alone the chronology of the different phases in the making of a painting whose appearance was even in his time

Murray's argument now takes a decisive and perhaps unexpected turn, which confirms his distance from champions of the priority and superiority of the National Gallery picture¹⁴⁸. It incidentally illustrates the justice of Bode's characterization of Murray in terms of «künstlerisch Geschmack» and «historische Sinn»¹⁴⁹, further showing how on occasion the former could prevail over the latter.

«One cannot help being struck,» Murray starts out, «with the numerous improvements in the design of the Paris picture as compared with our own». Inviting the reader to place photographs of the two paintings side by side and carefully note the differences, he points first to the right hand of the angel, unsatisfactorily hidden and uncertain in outline in the National Gallery picture. In the Louvre's painting, by contrast,

[h]owever much one may object to the hand pointing to St John & the head being turned to the spectator [...] there can be no question of the gain to the lines of the composition¹⁵⁰. [N]ot less striking is the improvement by the add[iti]on of the folds of the cloak turned over the shoulder [...] How much quieter is the picture for the omission of the fold of the Virgins cloak turned over & shewing the yellow lining above the head of St John[.] The head of Christ is better placed on his shoulder & much finer in expression, the outstretched hand of the Virgin is changed & improved, the folds of the cloak on the ground are more carefully arranged, the forward movement of St John is more eager & lifelike leaves across the sky break the pointed outlines of the rocks in the backg[roun]d, & the flowers are better grouped & there are other minor points of difference[.]

Moving from this aesthetically motivated premise, he then considers the condition of the London picture, necessary, he emphasises, «to prove [his] point». Taking each of the figures in turn, he lists the «alterations» revealed under close examination, effectively comparing and contrasting under this term a) changes in the design attributable to Leonardo himself, b) modifications due to a contemporary hand not Leonardo's and c) the results of

severely affected by the overlaying and darkening of (sometimes tinted) varnish, glue, *patinature* and retouching (ivi, p. 49). Cecilia Frosini of the Opificio delle pietre dure, which is carrying out the restoration of the *Adoration*, writes (ivi, p. 53), «Sullo strato di preparazione Leonardo eseguì, a mano libera, il disegno grafico preliminare a punta secca. Tirò le linee guidate di costruzione architettonica grazie all'ausilio di un chiodino che segnalava il punto di fuga [...] Raffermò poi il segno grafico con una stesura acquerellata nera, data a pennello (che già apporta le prime modifiche rispetto al progetto originario). Con tratti veloci e larghi segnalò poi le ombreggiature e andò costruendo i volumi, col pennello intriso in una acquerellatura blu [what Murray understandably took for *terra verde*]. Si tratta verosimilmente di un colorante di origine vegetale (forse indaco) e non un pigmento, dato che non vengono rilevati elementi chimici nella sua composizione [...] Passò infine a “sigillare” questa fase con la stesura di una imprimitura trasparente fatta di bianco di piombo disciolto in un legante. Su questa imprimitura Leonardo iniziò la fase pittorica vera e propria, con una generale stesura giallo bruna, modellata e modulata con aggiunta di tonalità più calde, a seconda delle funzionalità, a definire rilievi, aree e figure. In alcuni punti di massimo chiaro Leonardo iniziò anche a dare alcune pennellate di bianco, per poi interrompersi definitivamente per le ben note vicende storiche che lo portarono a Milano».

¹⁴⁸ LAYARD 1885, an unsigned article on the Director of the National Gallery's Annual Report for 1885, cites a «written statement by Sir Charles Eastlake that he, M. Passavant, and Dr. Waagen – no mean authorities on such matters – who examined together the National Gallery picture when in the possession of Lord Suffolk, concurred in the opinion, that it was far superior to that in the Louvre». Layard continues, «However this may be – and our opinion coincides with that of these three eminent connoisseurs – it is highly probable that the principal portion of both pictures is by the master's own hand; whilst parts, such as the background, may have been painted by his pupils or assistants. It may be added that the National Gallery picture appears to us to be in better condition – to have suffered less from the fatal brush of the restorer – than its “replica”». Layard's authorship is confirmed by letters to him from Lady Eastlake (EASTLAKE/SHELDON 2009, pp. 556, 559-560). For Waagen's published comments on the English *Virgin of the Rocks* see WAAGEN 1854, III, p. 168.

¹⁴⁹ BODE 1919.

¹⁵⁰ Compare WAAGEN 1854, III, p. 168: «In the composition also this picture is favourably distinguished from that at Paris from the circumstance that here is not the same action of the right hand of the angel which in the Paris picture so uncomfortably disturbs the beauty of the lines».

repainting or restoration. This detailed description is too long to be quoted here: the whole passage is given in the Appendix. What requires noting is the kind of visual scrutiny and analysis which it so vividly documents. For in many ways this explains Murray's irritation and impatience with Morellian «scientific» connoisseurship.

In a footnote to *Die Werke italienischer Meister*, one instantiating his general antagonism towards the avowedly authoritative work of Crowe and Cavalcaselle, Morelli counters their attribution to Andrea Schiavone of a *Virgin and Child with Saints* at Dresden traditionally ascribed to Titian by declaring it «a splendid painting of the early time of the master». Explicitly rejecting «aesthetic and technical proofs» as aids in determining authorship, he adduces instead «a purely material sign, but one very characteristic of Titian»: the abnormal development of the thumb in his men's hands, as exemplified in this painting, Morelli claims, in the hand of St John the Baptist¹⁵¹. This rejection of argument informed by the technical analysis of paintings yields a reason for his divergence from Crowe and Cavalcaselle additional to that «repugnance to a bookish study of art» averred (with little conviction) in the Preface¹⁵², one particularly pertinent in the case of the Italian connoisseur, whose pictorial investigations mainly provided the empirical base and critical substance of the pair's books. The character of those investigations is abundantly documented in Cavalcaselle's innumerable drawings and in the textual annotations with which they are often densely inscribed, but most extensively and exploratively, because discursively, in the Italian draft or *minuta* which formed the basis for the *History of Painting in North Italy* (1871-1872). Donata Levi has defined this «una straordinaria storia "visiva"» of its subject, of enormous interest for reasons lexical, linguistic and historiographical¹⁵³:

Sostanzialmente, in una sequenza organizzata secondo uno schema per scuole ed artisti, la minuta presenta descrizioni stilistiche di dipinti, connotate da un'estrema analiticità e da una precisa volontà dimostrativa, vuoi della ricostruzione del percorso di un pittore, vuoi della plausibilità di un'attribuzione, vuoi del rapporto tra singole personalità artistica e scuola¹⁵⁴.

Levi notes the «elementary» character of the language employed by Cavalcaselle in his pictorial analyses, stressing its dissociation from literary models and also its exhibition of practical familiarity with traditional technique. A significant passage from this last point of view, of particular interest and pertinence here is one in which Cavalcaselle «reconstructs» the painting method of Pellegrino da San Daniele in his frescoes. Again, for reasons of length, but also for ease of comparison with Murray's text, this is given in the Appendix. For it is surely plausible to consider such a passage, recording arduous but patient, exact and sensitive ocular archaeology of the painted surface, as a sort of model for Murray's analysis of the *Virgin of the Rocks* – not certainly in the strict sense of having been imitated by him, but in so far as it exemplifies a mode of «reading» paintings which he would have recognised as specific to the older connoisseur and which he shared. Indeed, it may well be that that combination of «a technical point of view» with «a trained eyesight» defining his own form of connoisseurship (as he told Langton Douglas) was in part developed directly through Cavalcaselle's example. Having been initiated as a very young man into the historiography and criticism of art by Crowe and Cavalcaselle's writings, in the mid-1870s he had come to know the Italian personally, afterwards accompanying him to study paintings in Tuscany and contributing directly to his later researches and writings¹⁵⁵.

¹⁵¹ MORELLI 1883, p. 172 and n. The passage recurs, slightly revised and toned down, in MORELLI 1893, p. 229 and n.

¹⁵² MORELLI 1883, p. vi.

¹⁵³ LEVI 2011.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ TUCKER 1998.

After attempting his own reconstruction of the painting's technical history, Murray comes to his conclusion, which inverts the to our eyes stylistically evident ordering of the two paintings. Leonardo, he argues, used the National Gallery picture as a «draught [*sci*] of his subject», abandoning it

when he found the alterations required in the design became too numerous & important to be made without difficulty on the dark ground. It was essential in Leon[ard]o's system of painting flesh that he should have the panel at least clear from any heavy paint if not a transparent ground and he would have had to paint the outstretched hand of the angel over the dark blue of the Virgin's cloak on a rough surface or else clear the ground to the panel.

Before summing up, Murray enumerates some of those aspects which indicate that the London painting was not due to Leonardo in its entirety, owing, he surmises, to much of it having been left in an unfinished state. He compares the execution of the rocks in the distance to those of a school picture in the Brera traditionally attributed to Salaino¹⁵⁶, adding that the distant rocks in the London picture are «not by Leonardo but are fine in colour [...] & contemporary or nearly so & certainly not to be attribut[ed] to restoration». Again,

some shapeless shadows in the foreground of our picture contrast ill with the carefully studied lines of the stratified rock in the Louvre picture; on the other hand there is the gain of freshness in the less studied head of the angel. I prefer the head of the Virgin in the Louvre picture¹⁵⁷.

All told, «the N[ational] G[allery] panel cannot be as has been hastily asserted a copy of the Louvre picture[,] nor can the Paris canvas be called a copy of ours, nor do I see any reason for the confident assertion that Leonardo never made a replica of one of his own pictures[.]».

The draft concludes emphatically: «the importance of this unfinished work to the student can hardly be overestimated».

Coda

Murray, it seems, abandoned his essay after revising most of MS A¹⁵⁸. Why he did so is a matter of speculation. One factor may well have been the need to devote himself to completing and overseeing the publication, in the latter part of 1894, of the Duke of Portland's catalogue. Another reason he failed to revise the final portion of MS A may have been that the conclusions he came to there regarding the London *Virgin of the Rocks*, though not of course the reasoning justifying them, were soon afterwards expressed by others. An article by Richter in the June issue of the «Art Journal»¹⁵⁹ reported the recent discovery by Emilio Motta of a document in which Leonardo and Ambrogio De Predis jointly petitioned the Duke of Milan to intervene in a dispute with the commissioning Confraternity over the value of the S. Francesco altarpiece (with its accompanying angel musicians¹⁶⁰). Richter used the discovery as external evidence to sharpen the case against the genuineness of the version

¹⁵⁶ A now anonymous Lombard *Virgin and Child with St Peter and St Paul*, the S. Andrea della Pusterla altarpiece (SLAVICH 1988, p. 422 [cat. 204]).

¹⁵⁷ Cf. WAAGEN 1854, III, p. 168, where the «decisive evidence» that the English version is «the original picture» is said to consist «in the incomparably nobler expression, in the greater delicacy of drawing, and in the masterly modelling of the heads».

¹⁵⁸ MS B breaks off just after turning to discuss the two versions of the *Virgin of the Rocks*.

¹⁵⁹ RICHTER 1894.

¹⁶⁰ The two side panels, by Ambrogio and another associate of Leonardo's, were acquired by the National Gallery in 1898 (NG 1661, 1662).

in London. The article prompted a reply from Burton in the «Nineteenth Century»¹⁶¹, on this occasion overcoming, though with palpable difficulty, his contempt for Richter. And this was almost immediately followed by a reply in the «Art Journal» itself by Burton's successor, the newly appointed Edward Poynter. Ignoring Richter's earlier admonition – «Those who do not wish to face the question, *which* of the two pictures is the original, will scarcely evade it by saying both may be original works»¹⁶² – Burton and Poynter argued that the new document did not constitute conclusive evidence either way. And in the absence of such evidence the genuineness or otherwise of the London version remained a matter of opinion. In expressing his own Poynter came close to that put forward by Murray in his essay:

I would venture to hazard an opinion that the Madonna in the National Gallery is an earlier work by Lionardo than the one in the Louvre ... The picture in the Louvre has so suffered from repainting that it is not quite fair, perhaps, to judge of its merits. The body of the angel especially, through the almost entire repainting of the red drapery, is now quite out of drawing, but it is to me certain that the addition of the right hand, and of the green drapery over the left shoulder, and *not* the omission of them, is the afterthought¹⁶³.

This mild coincidence might not suggest anything other than that Murray and Poynter (and Burton too) shared views that were circulating among British connoisseurs at the time, had the position set out in Murray's essay not been even more closely echoed, five years later, by Herbert Cook, in the Introduction to the catalogue of the Burlington Fine Arts Club's Milanese exhibition of 1899. Adducing, like Poynter and Murray before him, the aesthetic criterion of compositional «improvement» in discussing the major differences in design between the two versions, in particular the change in position and gesture of the angel's hand, Cook goes on to suggest technical reasons why the change might have necessitated the start of a new panel:

It may be that the change of motive in the Angel was too radical to be embodied on the original panel. Certain it is that the Angel's hand could not have been successfully painted upon the surface of the draperies of the Madonna. The transparency and play of the flesh tones could not have been secured with the strong colour underneath¹⁶⁴.

The relation between these various opinions will need to be worked out in detail.

Murray's failure to complete and publish his essay may also have had to do with his not being appointed Director of the National Gallery, leading him to shelve aspirations to public notoriety as an authority and dedicate himself to «business». A stiff and vehemently worded letter to Bode written about a year after Poynter's appointment, evidently in response to a demand to be informed as to his business relations with the National Gallery¹⁶⁵, betrays keen disappointment:

With regard to the National Gallery, I thought I replied quite clearly some time since when you put the question to me before I have absolutely no connection with it – whether the commission to buy for them at the Eastlake sale was given purposely «as a sop in the pan», immediately after Mr Poynter's appointment, I know not, but one thing is certain – they have not consulted me again. Poynter is wobbling between Agnews & Davis¹⁶⁶ as a representative at auctions & we are just on speaking terms & nothing more; in future I shall under no

¹⁶¹ BURTON 1894.

¹⁶² RICHTER 1883, p. 102.

¹⁶³ POYNTER 1894, p. 232.

¹⁶⁴ COOK 1899, p. lvi.

¹⁶⁵ And also with Alfred Beit, whom Bode advised and whose collection he would later catalogue.

¹⁶⁶ Charles Davis was a Bond Street dealer.

circumstances tender any advice to them. I intend to devote myself entirely to business & shall treat my clients of whatever nationality on the same footing – until I get some one who will really take advice who has sufficient means to form a collection – until this «rara avis» turns up, I am free¹⁶⁷.

This letter perhaps also suggests that Murray's disappointment was less in not himself being appointed than in the new Director's apparent disinclination to benefit from his advice, thus denying him an eagerly anticipated opportunity for variously profitable *collaboration*¹⁶⁸.

Did Murray cease to believe that the London *Virgin of the Rocks* preceded that of Paris, an assumption fundamental to his argument? Did he come rather to share the view that the painting in the Louvre was more «archaic»¹⁶⁹ in appearance and evidently «the early work»¹⁷⁰? Was it rather (or in addition) that the first part of his essay dissatisfied him? Did his sense of the futility of aesthetic argument and of the ineffability and incommunicability of judgements of «eyesight» prevail over the conviction that «reasoning» was a crucial necessity, that «something more than assertion» must be demanded of critics in the interests of a properly dialogical cultivation of the knowledge of art? Did that part of the essay appear insufficiently «coolheaded»? Did he sense that its angry protest at Morellian claims to infallibility betrayed a kind of conversational pusillanimity, a fear of being written out of the dialogue, a failure to respond in an adequately rational way to conversational arrogance?

«A favourite phrase with Murray was 'On the contrary',» his friend Spanton later recalled: «it followed as a matter of course that he could not put up with contrariness in others¹⁷¹». When, after a decade or so, Murray returned to the topic of «scientific» connoisseurship in MS C, it was perhaps inevitable he should again accuse Morelli (in a significantly deleted phrase) of setting himself up as a «pope» or «infallible critic». The imputation of papal presumption is one recurrent in his correspondence with connoisseurs and curators in these final decades of his life. To Langton Douglas' remonstrance that, though «one of the three or four connoisseurs whose opinion really matter[ed]», even *he* (Murray) was not «infallible in all points» and must not expect to be regarded so, Murray retorted, «I should be the last person to claim infallibility which is reserved for popes, but I do know a few things about pictures¹⁷²». Towards the end of his life it was Berenson who in Murray's mind had inherited Morelli's self-appointed role as «the "pope" of criticism» together with Richter's «impudence», for motives whose complexity I have attempted to suggest and which, despite assertions to the contrary, emerges clearly enough in a letter to S.C. Cockerell, Director of the Fitzwilliam Museum:

Did Berenson (who I believe you receive with open arms as the duty is of public men who desire to make no enemies!) express to you his opinion of my Botticelli¹⁷³, because he sometimes changes his views, but he also once blessed another picture & damned it after. [I]t is of no importance to me except for commercial reasons. B. calls himself the «Pope» of criticism.

¹⁶⁷ C.F. Murray to W. Bode, 27 May 1895 (Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Zentralarchiv, 3832/1+2).

¹⁶⁸ For reasons that are not clear, the lack of personal sympathy and understanding between Murray and Poynter was destined to deepen in the course of the latter's Directorship. A non-personal factor in Poynter's initial failure to consult and deal with Murray was probably the curtailment of his freedom to act independently by a mainly antagonistic board of Trustees, newly empowered by the Rosebery Minute (see GEDDES POOL 2010, pp. 80-84).

¹⁶⁹ Cf. REINACH 1912, p. 10.

¹⁷⁰ FRIZZONI 1898, p. 390.

¹⁷¹ SPANTON 1927, pp. 93-94.

¹⁷² C.F. Murray to R.L. Douglas, 25 November 1904 (John Rylands Library, University of Manchester [English MSS 1281]).

¹⁷³ A *Virgin and Child with St John the Baptist*, then on loan to the Fitzwilliam Museum, now in the De Navarro collection, Glen Head (New York).

[Stefano] Bardini told me a story of his which was not favourable to him but both his impudence & success are amazing¹⁷⁴.

¹⁷⁴ C.F. Murray to S.C. Cockerell, 13 October 1913 (Fitzwilliam Museum, Cambridge [MS 1672/1977]). Compare Murray's letter to E.W. Forbes of 29 April 1916 (Harvard University Art Museums Archives), quoted in ELLIOTT 2000a, p. 157, in which he accuses Berenson of having «crabbed» his Botticelli, thus inducing the owner to return it to Agnew's, and proves culpable of anti-Semitism: «It is singular the unlimited confidence this gentleman of Jewish extraction enjoys in America despite his unblushing impudence and obvious "interest" in all the deals that go through with his connivance, however worthless the works of art which he backs. He is in regular pay for this useful quality» (Elliott's transcription has been corrected from my own). Unfortunately, it is not the case that anti-Semitism «did not intrude elsewhere either in Fairfax Murray's personal or business relationships» (*ibidem*). This is demonstrated by a remark made a propos of the (not long deceased) collector Rodolphe Kann (1845-1905) in an unpublished letter from Murray to Richard C. Fisher of 24 September 1913, currently offered for sale by Richard Ford and quoted in part on the dealer's website (www.richardfordmanuscripts.co.uk <last accessed 25 April 2014>).

APPENDIX

1. Charles Fairfax Murray, extract from MS A. For the present purpose the text is presented in a somewhat simplified and more legible form: cancelled text is omitted, interlinear and otherwise additional text is brought down to the line and tacitly inserted, abbreviations explicated and punctuation either supplied or standardised (Murray's characteristic multi-purpose diagonal stroke being sometimes transcribed as a full stop, elsewhere as a comma or as a dash). In all cases editorial emendations are enclosed within square brackets. A full transcription of MS A and B will subsequently be made available on the website of the Fondazione Memofonte.

[...] It is necessary to go at some lengths into the condition of the English picture & I will only ask my readers who are uninterested in such details to skip the following notes which are necessary to prove my point. The head of the virgin is in excellent condition as to the features but the crown of the head has been meddled with & the present outline of the hair at the top is very unsatisfactory. The end of the thumb of the outstretched arm has been repainted[,] the tips of the fingers are black[ene]d & the fourth finger is almost black as if painted over a very dark ground. [T]he outlines are strongly marked with black or a dark brown that has blackened[.] The head of the Angel is mainly in good cond[itio]n, but the shadow at the side of the nose near the corner of the eye is rubbed & marked with finger prints, the wings are unfinished, indeed the whole of the back of the angel & the drapery is an indefinite brown scumble. The Child Christ shews most signs of alteration in the outlines[,] the profile is everywhere taken up & corrected[,] the eye is hazy in outline[,] the raised hand is only lightly put in & the outlines of the folded fingers are very faint. The thumb of the left hand on which he rests is nearly double its proper thickness owing to the disappearance of the lower outline. The nail of the little finger has been lowered & is outlined with black. The flesh colour in light doesn't quite meet the outline at the wrist never having been blended & shows the ground preparation[. T]he toes have all been moved & are uncertain in outlines. The hair of Christ originally lightly put in has been reinforced with touches of orange yellow by a later hand[. T]he hair of St. John has been treated the same way[:] note the monotonous badly drawn curls on the forehead[. T]his colour has been partially rubbed away in places by subsequent cleaning. The reed cross in relief raised with gesso & gilded on the rough surface is not likely to have been a freak of Leonardos. [J]ust by the hand of the virgin a piece of the preparation has fallen & shews the ground. [T]he hair of the child which partly covers the hand of the Virgin appears to be a later add[itio]n. [T]he hand of the Virgin on St. John's shoulder is very unsatisfactory itself & not by Leonardo I judge; compared with that in the Louvre picture it is poorly dr[aw]n, & modelled in an opaque grey colour quite unlike the best parts of the picture. The mouth & nose of St. John are damaged & restored[,] the nimbuses raised & gilt like the cross of St. John[,] whereas in the Paris picture they are absent. [T]he foot on which St John is resting is finely modelled & the outlines extremely pure. Here & there at the wrist of St John & the toes of Christ spots of red appear[,] probably traces of old retouching now mostly cleaned away. A careful consideration of the differences in the two pictures forced me to the conclusion that the National Gallery picture was used by the painter as a draught [*vis*] of his subject & that he abandoned it when he found the alterations required in the design became too numerous & important to be made without difficulty on the dark ground. It was essential in Leon[ard]o's system of painting flesh that he should have the panel at least clear from any heavy paint if not a transparent ground and he would have had to paint

the outstretched hand of the angel over the dark blue of the Virgin[']s cloak on a rough surface or else clear the ground to the panel. [N]o doubt the National Gallery picture was left in a very unfin[ishe]d state[.] Some shapeless shadows in the foreg[roun]d of our picture contrast ill with the carefully studied lines of the stratified rock in the Louvre picture. [O]n the other hand there is the gain of freshness in the less studied head of the angel. I prefer the head of the virgin in the Louvre picture[.] To sum up[.] my observations point to the conclusion that the N[ational] G[allery] panel cannot be as has been hastily asserted a copy of the Louvre picture[.] nor can the Paris canvas be called a copy of ours, nor do I see any reason for the confident assertion that Leonardo never made a replica of one of his own pictures[.] Nothing is more common or natural for an artist than to abandon a picture when still incomplete[.] to recast & improve the design[.] & it seems to me specially characteristic of Leonardo a limitless care for his work[.]

In ancient times [?aut[henticate]d] pictures were rarely reg[arde]d with the same reverence as now & it seemed natural enough to his contempor[ie]s that I[ulio] R[oman]o should complete the Tr[ansfiguraton] after Raphaels death/ we may have many more of these pictures than we are aware of & the preservation of such sketches as Le[onard]o[']s St Jerome & the A[doratio]n of the Kings may be due more to their not having been suff[icien]tly adv[ance]d to serve a successor than any sentimental feeling as to the undesirability of touching a great master[']s work. [T]he N[ational] G[allery] picture was probably in a suff[icien]tly forward state to support the advantage of completing it. Many unsatisfactory points may be due to this. [T]he rocks that fill the distance are not by L[eonard]o but they are fine in colour [-] the blue strikingly like in painting those in the backg[roun]d of an inferior picture of the sch[ool] of Leonardo in the Brera, att[ribute]d if I rem[embe]r rightly to Salaino [-] & contemporary or nearly so & certainly not to be att[ribute]d to restoration. [B]ut the importance of this unfin[ishe]d work to the student can hardly be overestimated.

2. Giovanni Battista Cavalcaselle, extract from a draft or minuta preparatory to J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, London 1871-1872 (Biblioteca Marciana, Venice, Cod. It. IV 2027 [=12268], fasc. XVIII, ff. 728-732), quoted in LEVI 2011, p. 6.

In generale l'impressione di questa pittura è quella d'un artista abituato all'affresco. Il colore è posto alla prima. Sotto il colore delle ombre traspare una tinta bruna scura di preparazione calda. Si vede che da prima aveva bozzatto con tinte a guisa di chiaro-scuro e definita la massa spaziosa della luce e delle ombre. Esso poi vi andava sopra con tinte a mezzo corpo e grasso di veicolo, modellandovi sopra e coprendo, e rubando di quelle tinte scure quanto conveniva per ottenere i passaggi e la dolcezza delle mezze tinte, e nel tempo stesso la rotondità e la forma delle parti. Per cui talvolta si vedono le pennellate (delle mezze tinte) sull'estremo confine dell'ombra, che sono crudette e di tinta ferrigna e sbiadita, le quali Pellegrino cercava di riscaldare e nascondere con tinte a guisa di velatura, ma che ben presto il sottoposto colore mangiando la parte colorante ritornava allo scoperto. Ciò produceva l'effetto ferrigno e crudo qui sopra notato, per cui talvolta vedesi una tinta fredda e sbiadita anco nelle carni e nei passaggi delle mezze tinte dalla luce alle ombre. Così pure usava quando aveva nella massima ombra della carnagione una tinta troppo forte di alleggerirla con colore di natura più chiaro la qual cosa pure portava l'effetto sopra indicato di ombre con tinte ferrigne. Esso lavorava con tinte a mezzo corpo e grasse ed impregnate di veicolo. Stendeva il colore col pennello ad

una direzione ed in senso trasversale con pennellate larghe e spaziose, ed a varie riprese, le quali colore veduto da vicino ha in se qualche cosa di vuoto, ma che pure, benchè non raggiunga il merito di Palma il vecchio ha qualche cosa che ricorda, o tiene, alla maniera di quel pittore e per quel vuoto notato nel valore delle tinte ricorda pure il L. Lotto. Si vede che cercava di trovare i toni sulla tavolozza per il loro giusto valore. A questi toni locali delle vesti arrivava col valore delle tinte della carne più per forza di chiaro-scuro, che per la vivacità e la vigoria delle tinte. La pittura (quanto a colore) è bilanciata per la forza e la giustezza dei contrapposti e del chiaro scuro, i quali mantengono un giusto equilibrio nelle diverse parti. E esso cercava negli occhi, nelle ombre e nelle guancie di rinforzarli con tinte accese, ove vedesi dei tocchi di tinta rossa, vigorosa. Il colore per questo (e per le cose dette sopra) prende una apparenza che talvolta tende al sanguigno pavonazzo essendo sotto di natura fredda la tinta nella luce, e di natura calda nelle ombre, e ripassate quelle con colore di natura opposta. Se noi dovessimo dire quale è l'impressione di quest'opera, sarebbe questa.

BIBLIOGRAPHY

BELL 1975

A. BELL, *Colvin versus Poynter. The Directorship of the National Gallery, 1892-1894*, «The Connoisseur», 190, 1975, pp. 278-283.

BELLUCCI ET ALII 2012

R. BELLUCCI ET ALII, *Un nuovo avvicinamento sistematico al restauro dell'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci*, «OPD Restauro», 12, 2012, pp. 45-56.

BENATI 1996

D. BENATI, *Un San Sebastiano di Annibale Carracci. Da Modena a Dresda*, «Nuovi Studi», 1, 1996, pp. 103-114.

BENSON 1924

A.C. BENSON, *Memories and Friends*, London 1924.

BERENSON 1894

B. BERENSON, *Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London 1894.

BERENSON 1895a

B. BERENSON, *Venetian Painting, Chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art, the New Gallery*, London 1895.

BERENSON 1895b

B. BERENSON, [Review of] *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of Work of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540; also of Medals of Members of the Houses of Este and Bentivoglio*. London, printed for the Burlington Club, 1894, «Revue critique d'histoire et de littérature», 29/18, 1895, pp. 348-352.

BERENSON 1895c

B. BERENSON, [Review of] *Hermann Ulmann. Sandro Botticelli. Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894*, «Revue critique d'histoire et de littérature», 29/5, 1895, pp. 88-95.

BERENSON 1895d

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York-London 1895.

BERENSON 1901

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, London 1901.

BERENSON 1902

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, second series, London 1902.

BERENSON 1903

B. BERENSON, *Alunno di Domenico*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 1/1, 1903, pp. 6-20.

BERENSON 1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works, with an Index of Places*, Oxford 1932.

BERENSON 1956

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, London 1956 (original edition BERENSON 1895d).

BERENSON 1957a

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, German translation by H. Kiel, Köln 1957 (original edition BERENSON 1895d).

BERENSON 1957b

Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, I, London 1957 (original edition BERENSON 1932).

BERENSON 1990

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, Italian translation by L. Vertova, Milano 1990 (original edition BERENSON 1895d).

BODE 1919

W. BODE, [Obituary of Charles Fairfax Murray], «Kunstchronik», 30, 1919.

BODE–HOFSTEDE DE GROOT 1899

W. BODE, assisted by C. HOFSTEDE DE GROOT, *The Complete Work of Rembrandt. History, Description and Heliographic Reproduction of All the Master's Pictures with a Study of his Life and his Art*, III, Paris 1899.

CAVALCASELLE–CROWE 1894

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, VI, Firenze 1894.

COLETTI 1953

L. COLETTI, *Lorenzo Lotto*, Bergamo 1953.

COLLINS BAKER 1919

C.H. COLLINS BAKER, *Some Portraits by Gerard Soest*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 35/199, 1919, pp. 150-155.

CONLIN 2007

J. CONLIN, *The Nation's Mantelpiece. A History of the National Gallery*, London 2006.

COSTELLOE 1894a

M. WHITALL COSTELLOE, *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», 35/207, 1894, pp. 828-837.

COSTELLOE 1894b

M. C[OSTELLOE], [Review of] *Sandro Botticelli. By Hermann Ulmann*, «The Studio», 3/17, 1894, pp. XXXI-XXXIII.

CROOKHAM 2009

A. CROOKHAM, *The National Gallery. An Illustrated History*, London 2009.

CROWE–CAVALCASELLE 1864

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in Italy from the Second to the Fourteenth Century*, I, London 1864.

CROWE–CAVALCASELLE 1872

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, II, London 1872.

DAVIES 1974

M. DAVIES, *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester Massachusetts 1974.

DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE 1892

Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools, seventy-sixth edition, London 1892.

EASTLAKE 1891

[E. RIGBY, LADY EASTLAKE], *Giovanni Morelli: Patriot and Critic* [review article], «Quarterly Review», 143, 1891, pp. 235-252.

EASTLAKE/SHELDON 2009

The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake, edited by J. SHELDON, Liverpool 2009.

ELLIOTT 2000a

D.B. ELLIOTT, *Charles Fairfax Murray. The Unknown Pre-Raphaelite*, Lewes 2000.

ELLIOTT 2000b

D.B. ELLIOTT, *Charles Fairfax Murray and the Directorship of the National Gallery, 1894*, lecture given to the National Gallery History Group on 9 March 2000.

FERRARA-BOLOGNA 1894

Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of Work of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540; also of Medals of Members of the Houses of Este and Bentivoglio, London 1894.

FFOULKES 1888

C. J. FFOULKES, *Handbook of Italian Schools in the Dresden Gallery*, London 1888.

FRIEDLÄNDER/BORENIUS 1942

M. FRIEDLÄNDER, *On Art and Connoisseurship*, translated by T. Borenius, London 1942.

FRIZZONI 1898

G. FRIZZONI, *Exposition de maîtres de l'école lombarde à Londres (Deuxième et dernier article)*, «Gazette des beaux-arts», 20, 1898, pp. 389-403.

GEDDES POOLE 2010

A. GEDDES POOLE, *Stewards of the Nations's Art. Contested Cultural Authority 1890-1939*, Toronto, Buffalo-London 2010.

GIORGIONE AT THE OLD MASTERS 1893

Giorgione at the Old Masters, letter to the editor signed «X» and dated 11 January 1893, «Pall Mall Gazette», 13 January 1893.

GOULDING–ADAMS 1936

Catalogue of the Pictures belonging to his Grace the Duke of Portland, K.G. at Welbeck Abbey, 17, Hill Street, London, and Langwill House, compiled by R.W. GOULDING and finally revised for press by C.K. ADAMS, Cambridge, 1936.

HASKELL 2000

F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London 2000.

HEWLETT 1894

M. HEWLETT, [Review of] Sandro Botticelli. *Von Hermann Ulmann (Munich.)*, «The Academy», 1164, August 25 1894, p. 137.

HORNE 1898

H.P. HORNE, *The State of the National Gallery*, «Saturday Review», 26 February 1898, pp. 275-279.

KUGLER/C. EASTLAKE/LAYARD 1891

Handbook of Painting. The Italian Schools. Based on the Handbook of [F.] KUGLER. Generally edited by Sir C.L. EASTLAKE, P.R.A. Sixth edition. Thoroughly revised and in part rewritten by A.H. LAYARD, G.C.B., D.C.I., London 1891.

LAYARD 1885

[A.H. LAYARD], *The National Gallery* [review article], «Quarterly Review», October 1886, pp. 395-433.

LEVI 2011

D. LEVI, «Perdonate alle ripetizione»: *elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle*, «Studi di Memofonte» 6, 2011 (www.memofonte.it <last accessed 22 April 2014>).

LOESER 1897

C. LOESER, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann [...] 1896*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 20, 1897, p. 334.

LOGAN 1894

M. LOGAN [M. COSTELLOE], *Guide to the Italian Pictures at Hampton Court. With Short Studies of the Artists. Written for the Kyrle Society*, London 1894.

LOGAN 1895a

M. LOGAN [M. COSTELLOE], *The New Art Criticism*, «The Atlantic Monthly», 76, 1895, pp. 263-270.

LOGAN 1895b

M. LOGAN [M. COSTELLOE], *Lorenzo Lotto*, «Gazette des beaux-arts», 13, 1895, pp. 361-378.

LOGAN 1899

M. LOGAN [M. COSTELLOE], *Hans Macowsky. Jacopo del Sellaio, dans le Jahrbuch der koeniglichen preussischen Kunstsammlungen, t. XX, fasc. 3 et 4. Tirage à part, Berlin, 1899*, «Revue archéologique», 35, 1899, pp. 478-481.

MAZZONI 2009

L. MAZZONI, *Affetti e passioni. Prima e dopo la croce*, in *Lorenzo Lotto e le Marche, per una geografia dell'anima*, Conference proceedings (Recanati, Jesi, Monte S. Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona and Loreto 14-20 April 2007), edited by L. Mazzoni, Firenze 2009, pp. 148-157.

MORELLI 1883

G. MORELLI, *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich – Dresden – Berlin*, translated by L.M. Richter, London, 1883 (original edition *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, 1880).

MORELLI 1892

G. MORELLI (I. LERMOLIEFF), *Italian Painters. Critical Studies of their Works. The Borghese and Doria-Panfilì Galleries*, translated by C.J. Ffoulkes, London, 1892 (original edition *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfilì in Rom*, 1890).

MORELLI 1893

G. MORELLI (I. LERMOLIEFF), *Italian Painters. Critical Studies of their Works. The Galleries of Munich and Dresden*, translated by C. J. Ffoulkes, London, 1893 (original edition *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, 1891).

MORELLI/RICHTER 1960

Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter, 1876-1881, edited by I.A. and G. RICHTER, Baden-Baden 1960.

MOSTYN-OWEN 1955

W. MOSTYN-OWEN, *Bibliografia di Bernard Berenson*, New York 1955.

MURRAY 1889

C.F. MURRAY, *The Two Holy Mothers*, «The Universal Review», 3, 1889, pp. 1-3.

MURRAY 1894a

[C.F. MURRAY,] *Early Italian Art at the New Gallery*, «St James's Gazette», 2 and 19 January 1894.

MURRAY 1894b

C.F. MURRAY, *Catalogue of the Pictures Belonging to his Grace the Duke of Portland, at Welbeck Abbey, and in London M.D.CCC.LXXXXVIII*, London 1894.

MUSEO DI CASTELVECCHIO 2010

Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, Milano 2010.

NETHERSOLE–HOWARD 2010

S. NETHERSOLE, H. HOWARD, *Perugino, Sassoferrato and a «Beautiful Little Work» in the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», 152, 2010, pp. 376-384.

OLD ITALIAN MASTERS 1892

Old Italian Masters. Engraved by Timothy Cole. With Historical Notes by W.J. Stillman and Brief Comments by the Engraver, New York 1892.

PINACOTECA DI BRERA 1991

Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana, edited by A. Bacchi *et alii*, Milano 1991.

POYNTER 1894

E.J. POYNTER, *Our Lady of the Rocks*, «The Art Journal», August 1894, pp. 229-231.

QUILTER 1902

H. QUILTER, *What's What. A Guide for To-day to Life as it is and Things as they are*, London 1902.

REINACH 1912

S. REINACH, *New Facts and Fancies about Leonardo da Vinci*, «The Art journal», January 1912, pp. 6-24.

RICHTER 1883

J.P. RICHTER, *Italian Art in the National Gallery*, London 1883.

RICHTER 1887

J.P. RICHTER, *Der neue Katalog des Dresdener Gemäldegalerie*, «Kunstchronik», 23, 1887, pp. 189-192.

RICHTER 1879a

J.P. RICHTER, *LXXIV. Antonio Allegri Gen. Corregio*, «Kunst und Künstler Italiens», 3, 1879, pp. 3-36.

RICHTER 1879b

J.P. RICHTER, *Un tableau de la jeunesse du Corrège*, «L'art», 18, 1879, pp. 210-211.

RICHTER 1894

J.P. RICHTER, *Critical Studies on Pictures at the National Gallery. 1. – Leonardo da Vinci*, «The Art Journal», June 1894, pp. 166-170.

RUSKIN/COOK–WEDDERBURN 1903-1912

The Works of John Ruskin, edited by E.T. COOK and A. WEDDERBURN, I-XXXIX, London-New York 1903-1912.

SAMUELS 1979

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge Massachusetts 1979.

SLAVICH 1988

P. SLAVICH, *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988.

SPANTON 1927

W.S. SPANTON, *An Art Student and his Teachers in the Sixties and other Rigmaroles*, London 1927.

M. BERENSON–STRACHEY–SAMUELS 1983

Mary Berenson. *A Self Portrait from her Letters and Diaries*, edited by B. STRACHEY and J. SAMUELS, London 1983.

STREHLKE 2013

C. STREHLKE, *Bernard Berenson e Mary Costelloe alla scoperta di Lorenzo Lotto, 1890-1895*, in *Un maestro del Rinascimento. Lorenzo Lotto nelle Marche*, Catalogue of the exhibition (Reggia di Venaria Reale, 9 March - 7 July 2013), Roma 2013, pp. 55-63.

SUTTON 1985

D. SUTTON, *Herbert Horne. A Pioneer Historian of Early Italian Art*, «Apollo», 122, 1985, pp. 130-159.

SWINBURNE 1872

A.C. SWINBURNE, *Under the Microscope*, London 1872.

TUCKER 1998

P. TUCKER, *Giovanni Battista Cavalcaselle, John Ruskin e Charles Fairfax Murray. Interlocutori e antagonisti*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, edited by A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 257-276.

TUCKER 2002

P. TUCKER, «Responsible Outsider». *Charles Fairfax Murray and the South Kensington Museum*, «Journal of the History of Collections», 14, 2002, pp. 115-137.

TUCKER 2008

P. TUCKER, *Charles Fairfax Murray and Duccio's Maestà. Photography, Art History and the Market in Early Paintings in Late Nineteenth-Century Siena*, the Ruskin Lecture 2008, Bembridge 2008.

UGLOW 2012

L. UGLOW, *The «New» Giorgione. Crowe and Cavalcaselle, Pater, and Morelli*, Doctoral thesis submitted to the University of Edinburgh, April 2012.

ULMANN 1896

H. ULMANN, *Piero di Cosimo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 17, 1896, pp. 42-64.

VENETIAN ART 1894

Exhibition of Venetian Art, exhibition catalogue (New Gallery, London 1893-1894), London 1894.

VENUS AND APOLLO 1897

Venus and Apollo in Painting and Sculpture, edited by W.J. Stillman, London 1897.

WAAGEN 1854

G. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain, being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Illuminated MSS., &c., &c.*, I-III, London 1854.

WOERMANN 1887

K. WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1887.

WOERMANN 1896

K. WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1896.

ABSTRACT

In *The Ephemeral Museum* (2000) Francis Haskell remarked that independent reviews of art exhibitions are often of greater interest than the official catalogues, instancing the «crucial significance for the history of connoisseurship» of the young Berenson's «scathing» account of the exhibition of Venetian art held at the New Gallery in London in the winter of 1894-1895. This paper explores the implications of Berenson's aggressive bid for critical authority by considering an unfinished and largely unpublished essay by the painter, connoisseur, collector and dealer Charles Fairfax Murray (1849-1919), drafted in negative response to an apology for «scientific» Morellian connoisseurship – *The New and the Old Art Criticism* (1894) – by Berenson's partner and close collaborator, Mary Costelloe. Murray's essay affords valuable evidence not only of the ideological and personal divisions and variously conflicting interests characterizing the international world of connoisseurship at this period, but also of the mode of understanding and analysing paintings informing Murray's diverse activities, which he was otherwise reluctant to work out in writing.

In *The Ephemeral Museum* (2000; traduzione italiana 2008) Francis Haskell osservò come le recensioni autonome alle mostre d'arte spesso siano di maggiore interesse rispetto ai cataloghi ufficiali, citando come di «cruciale importanza per la storia della connoisseurship» lo «spietato» opuscolo che il giovane Berenson dedicò alla mostra di arte veneziana allestita presso la New Gallery di Londra nell'inverno del 1894-1895. Nel presente saggio si esamineranno le implicazioni di tale aggressiva rivendicazione di autorità critica, prendendo in considerazione un testo incompiuto e in gran parte inedito del pittore, conoscitore, collezionista e mercante d'arte Charles Fairfax Murray (1849-1919). Redatto quale risposta negativa all'apologia per la connoisseurship «scientifica», di stampo morelliano, pubblicata nel 1894 con il titolo *The New and the Old Art Criticism* dalla compagna e stretta collaboratrice di Berenson, Mary Costelloe, lo scritto di Murray non solo attesta le divisioni personali ed ideologiche, nonché i diversificati conflitti d'interesse che caratterizzavano il mondo della connoisseurship internazionale in quel periodo, ma offre un esempio prezioso del modo di intendere e di analizzare la pittura che informava le molteplici attività di Murray ma che raramente volle elaborare per iscritto.

«AMERICA'S REMBRANDT»

The works by Rembrandt which are owned in America may be counted among the nation's greatest possessions: for Rembrandt is more than merely a great painter; his art has ever had a spiritual, even a moral power. Thirty years ago there appeared in Germany a book with the title, *Rembrandt als Erzieher* (*Rembrandt as Educator*)¹, which – in fantastic form to be sure – painted out the influence of the spirit of Rembrandt, demanding that it be practised in every field of life. [...] Of the seven hundred paintings by Rembrandt², the astonishing percentage of about one hundred seventy have found their way to America, a much higher one than that of the works of any other great master of the past. This can be explained only by the fact that Rembrandt speaks more strongly to the American spirit than other artists.

Con queste parole, nel 1931, Wilhelm Reinhold Valentiner (1880-1958) introduceva un lussuoso volume che pubblicava i capolavori dell'artista olandese sul territorio nordamericano³. Le opere, note da tempo agli studi, erano giunte con il progressivo affacciarsi dei collezionisti americani sul mercato, in concorrenza con l'Europa, a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento. Il *Rembrandt Paintings in America*, curato dallo studioso tedesco, giungeva a suggellare l'avvenuta affermazione degli Stati Uniti come paese in grado di competere, se non superare, l'Europa in fatto di collezionismo di opere d'arte. Si chiudeva così un processo che aveva preso avvio sin dallo scorcio del secolo precedente, quando i magnati americani iniziarono a dimostrare un forte interesse per gli *Old Masters*: in un breve giro d'anni, infatti, i maggiori collezionisti del paese avrebbero rivolto i loro interessi verso le opere del Seicento olandese, con una spiccata predilezione per Rembrandt⁴.

Wilhelm Bode era stato uno dei primi a denunciare la 'fuga' di opere d'arte dall'Europa verso l'altra costa dell'Atlantico, mutando i toni che aveva usato dopo il suo primo viaggio oltreoceano. Lo studioso era giunto per la prima volta negli Stati Uniti nel 1893, in occasione della Great Columbian Exposition di Chicago, anche se il suo principale obiettivo era quello di esaminare alcune opere attribuite a Rembrandt per il monumentale catalogo che stava pubblicando assieme a Cornelis Hofstede de Groot⁵. In due mesi riuscì a visitare le maggiori collezioni americane tra Boston, Philadelphia, New York e si spinse persino a Montreal⁶. In

Devo un particolare ringraziamento per i consigli e le sempre proficue conversazioni a Roberto Bartalini e a Massimo Ferretti; per la grande gentilezza desidero poi ringraziare Esmée Quodbach.

¹ Il riferimento è, ovviamente, a LANGBEHN 1890.

² A tale numero complessivo era giunto il catalogo dell'artista nel 1921, proprio grazie alle aggiunte di Valentiner: cfr. VALENTINER 1921. Questo testo segnò l'apice dell'espansione del catalogo dell'artista, e generò una serie di reazioni che innescarono una puntuale revisione delle attribuzioni a Rembrandt. Si vedano, a questo proposito, le undici righe di premessa alla lista cronologia delle opere, in fondo al volume del 1931 in cui Valentiner spiega che ha lasciato da parte i molti attacchi contro il catalogo delle opere di Rembrandt da lui proposto. Se è operazione semplice espungere dal catalogo dell'artista alcune opere in quanto non dipinte da lui, prosegue lo studioso, è invece difficilissimo stabilire l'identità del possibile autore: altrimenti detto, Valentiner si pone qui l'annoso e complicato problema della 'bottega' di Rembrandt e delle opere 'in stile di', optando, nell'impossibilità di attribuire le opere ad un artista preciso, per lasciarle nel catalogo di Rembrandt. Va da sé che una simile scelta avesse dei risvolti commerciali e collezionistici piuttosto evidenti. Per queste problematiche cfr. SCALLEN 2004, pp. 243-279 e pp. 313-315.

³ VALENTINER 1931: il testo introduttivo consta di sette pagine non numerate.

⁴ Per avere un'idea di questi fenomeni resta sempre utile CONSTABLE 1964. L'interesse per la pittura olandese si era già manifestato nel corso del secolo precedente, ma non in modo così sistematico come avverrà invece nel primo Novecento. Per un'utile messa a fuoco sul collezionismo di arte olandese negli Stati Uniti si vedano anche LIEDTKE 1990; MINTY 2003; MINTY 2008; SCALLEN 2004, pp. 183-208. Utile anche AYRES 1993, pp. 114-167, per un quadro d'insieme sulle tendenze del collezionismo statunitense all'aprirsi del Novecento.

⁵ Cfr. BODE-HOFSTEDÉ DE GROOT 1897-1906.

⁶ BODE 1997, pp. 256-269, dove lo studioso definisce il 1893 «das Reisejahr par excellence» e, soprattutto, BODE 1901, pp. 3-50. Sull'esposizione di Chicago si veda anche COHEN-SOLAL 2006, pp. 187-195.

questo momento la posizione di Bode era quella di un grande studioso, conscio e sicuro del proprio prestigio, che osservava come le collezioni americane non prediligessero solo i grandi artisti o i nomi 'giusti', ma stessero crescendo nel segno di un gusto che si stava rapidamente evolvendo⁷. Ma già a quelle date egli aveva ben compreso come, in breve tempo, gli americani sarebbero diventati una minaccia per l'Europa, in una competizione che avrebbe raggiunto l'acme nelle decadi seguenti⁸.

A partire dal primo decennio del Novecento, infatti, la posizione di Bode mutò, e lo studioso non esitò a denunciare il vero e proprio pericolo che i collezionisti statunitensi rappresentavano per i musei europei: in una serie di articoli pubblicati tra il 1902 ed il 1910, attaccò i 'collezionisti milionari' che acquisivano *en bloc* intere collezioni⁹; e non aveva più i toni equanimi che aveva utilizzato nel 1893, ma con grande veemenza attaccava gli americani come pericolosi ed incapaci. La faccenda non passò inosservata agli occhi della stampa statunitense che, di rimando, attaccò l'atteggiamento dello studioso dalle pagine del «New York Times»¹⁰. E se, nel 1909, dalle colonne del «Burlington Magazine» si poteva ancora additare quello di Berlino come il modello verso cui anche i musei londinesi avrebbero dovuto tendere¹¹, era tuttavia ben chiaro al «Generaldirektor» che quel modello era ormai entrato in crisi. Il pericolo era costituito dalle enormi cifre che i magnati statunitensi potevano sborsare, facendo così lievitare i prezzi alle aste ed escludendo di fatto i possibili acquirenti europei¹². In generale, dall'Europa, si guardava con allarme a questo fenomeno, e, sempre dalle colonne della rivista londinese, non si esitò ad attaccare gli statunitensi, esemplificati dal 'collezionista americano medio' che «was only a spasmodic buyer who had no knowledge of art», e che, scriveva l'anonimo editorialista, non avrebbe esitato a comprare falsi e opere di terz'ordine che avrebbero, invece, fatto ridere qualsiasi europeo ben coltivato in cose d'arte¹³.

L'*exploit* del collezionismo statunitense all'aprirsi del Novecento era stato preparato negli ultimi decenni del secolo precedente da una serie di acquisizioni che non avevano, tuttavia, il carattere sistematico che avrebbero assunto in seguito. Di certo un importante passaggio fu rappresentato dalla prima campagna di acquisizioni del Metropolitan Museum di New York, nel 1871, grazie alla quale 174 opere entrarono a far parte della collezione pubblica¹⁴, ma questo rimase a lungo un esempio isolato: il vero tràino per la diffusione e l'apprezzamento di arte olandese del Seicento arrivava dall'esempio dei privati.

Il caso degli Havemeyer risulta emblematico. I loro primi interessi si concentrarono sull'arte contemporanea, segnatamente verso l'Impressionismo francese – frutto dell'incontro di Louisine Elder Havemeyer con Mary Cassatt, e sull'arte orientale – predilezione e vanto di

⁷ Bode visitò la collezione di Henry G. Marquand e di Henry e Louisine Havemeyer a New York; le collezioni di Frederick Ames e di Isabella Stewart Gardner a Boston; a Chicago esaminò i dipinti di Charles T. Yerkes. Lo studioso scrisse degli articoli sulle collezioni americane che vennero pubblicati tra il 1894 ed il 1895: BODE 1894; BODE 1895. Su Bode e gli Stati Uniti, per lo specifico della pittura olandese del Seicento, cfr. SCALLEN 2004, pp. 184-192; SCALLEN 2014.

⁸ Cfr. BODE 1895, p. 76; SCALLEN 2004, p. 187.

⁹ BODE 1902-1903; BODE 1904; BODE 1907; BODE 1909; BODE 1910.

¹⁰ Cfr. *GERMANS RIDICULE AMERICAN TASTE* 1910.

¹¹ *À BERLIN!* 1909.

¹² Cfr. BODE 1909, p. 443; MATHER 1906; SCALLEN 2004, p. 189.

¹³ *THE CONSEQUENCES OF AMERICAN INVASION* 1904, p. 353. Il testo è interessante perché, al di là delle critiche, filtra il disagio di chi, da parte europea, si sentiva insidiato in un campo che considerava sua prerogativa. Si noti però che, solo tre anni dopo, l'editoriale che apriva il numero di luglio del «Burlington Magazine» concludeva, alla luce, ad esempio, delle recenti leggi che limitavano le esportazioni di reperti archeologici, o in virtù della presenza nei musei europei di molte opere di grandi artisti (e vengono nominati Tiziano e Michelangelo) che «there would therefore seem to be no reason for fearing American competition on public grounds, although, there can be no doubt that it bears hardly upon our private collectors», *THE PROGRESS OF AMERICAN COLLECTING* 1907.

¹⁴ Cfr. MINTY 2003, pp. 140-141; MINTY 2008, p. 220. Per una agevole sintesi delle acquisizioni di opere olandesi LIEDTKE 2007, p. 1066. Cfr. anche LIEDTKE 2014.

Henry¹⁵. La costruzione della collezione era di fatto decisa congiuntamente dai due coniugi; nel 1886, tre anni dopo il loro matrimonio, comprarono il loro primo Manet (*Il Salmone*, oggi allo Shelburne Museum¹⁶) e i loro primi Rembrandt: due incisioni vendute ad un'asta newyorkese¹⁷. Proprio nell'arco di questi anni (dal 1886 al 1892) i loro interessi si concentrano su opere del Seicento olandese (Fig. 1), in significativo parallelo con quelli per la Scuola di Barbizon. Quando, dal 1894, l'arte contemporanea fece in massa il suo ingresso nella casa sulla sessantaseiesima strada, è sintomatico che l'attenzione di Henry si concentrasse su Courbet, «next to the Rembrandts – my favorite [*sic*]»¹⁸ (Fig. 2).

Questa sintomatica predilezione per opere contemporanee, di carattere realistico, trovava il suo parallelo nel realismo olandese, e a guidare le loro scelte era un fatto di gusto, di predilezione estetica: «Harry Havemeyer non comprava oggetti solo per il gusto di fare acquisti. Gli piacevano quelli che potevano trovar posto in casa sua»¹⁹.

In modo del tutto analogo, molti altri collezionisti dedicarono le loro energie (ed i loro capitali) per assicurarsi opere olandesi, il cui apprezzamento era in certo senso facilitato dal gusto per l'arte francese.

Peter Arrell Brown Widener aveva iniziato a dedicarsi al collezionismo probabilmente negli anni Ottanta del XIX secolo, ed in questa decisione dovette avere un certo peso l'esempio del suo avvocato (e grande amico) John Graver Johnson²⁰. Tra i vari magnati della *gilded era*²¹ Widener fu quello che più di altri cercava una legittimazione sociale attraverso i suoi acquisti²². Anch'egli inizialmente appassionato della Scuola di Barbizon²³, ben presto si volse verso gli *Old Masters*, grazie anche al progressivo ingresso negli affari artistici del figlio Joseph²⁴. Entrambi i Widener ricorsero poi ai consigli degli storici dell'arte per la scelta e la valutazione delle opere. Probabilmente anche in questo caso Johnson giocò un ruolo chiave, introducendo presso gli amici i suoi *advisers*: Bernard Berenson, Cornelis Hofstede de Groot e Valentinier stesso²⁵. Il primo quadro di Rembrandt ad entrare in casa Widener fu un ritratto di

¹⁵ SAARINEN 1977, p. 124-148; per la collezione Havemeyer è fondamentale *SPLENDID LEGACY* 1993. Cfr. anche TINTEROW 1993; LIEDTKE 1993; MINTY 2003, pp. 113-115.

¹⁶ *SPLENDID LEGACY* 1993, p. 354 (n°350).

¹⁷ LIEDTKE 1993.

¹⁸ La battuta è ricordata da Louisine Havemeyer nelle sue memorie: HAVEMEYER 1993, p. 193. Cfr. anche KEYES 2011, pp. 67-70. Gli Havemeyer erano riusciti ad accaparrarsi il cosiddetto *Doratore (Herman Doomer)* (oggi Metropolitan Museum of Art, New York, 29.100.1, fig. 1) nel 1889, scatenando l'interesse della stampa e marcando l'inizio di un processo che avrebbe toccato l'apice proprio con la mostra del 1909, per cui cfr. *infra*. Sulla vicenda del ritratto di Rembrandt è molto importante QUODBACH 2004-2005.

¹⁹ SAARINEN 1977, p. 125.

²⁰ QUODBACH 2002, pp. 50-51. Sull'influenza di Johnson su Widener MINTY 2003, pp. 178-179. Non mi concentro qui sulla vicenda della collezione di John G. Johnson perché, rispetto agli altri casi presi in esame, il suo è distinto tanto da una predilezione verso altri artisti (amava, ad esempio, molto di più i primitivi tedeschi rispetto a Rembrandt) quanto verso altri soggetti. Su Johnson cfr. almeno SAARINEN 1977, pp. 80-101; MINTY 2003, pp. 195-216; DEWITT 2014.

²¹ La definizione, come è noto, deriva da un famoso romanzo di Mark Twain e Charles Dudley Warner: TWAIN-WARNER 1873.

²² QUODBACH 2002, p. 50.

²³ La collezione contava ben sei Troyon, cinque Duprés, quattro Millet, quattro Daubigny, quattro Diaz ed un Rousseau. Tali dati si apprendono grazie allo spoglio che Esmée Quadbach ha compiuto su un inventario della collezione che registra i possessi degli anni tra il 1892 ed il 1893-1897: cfr. QUODBACH 2002, p. 56-57. Per un utile sguardo d'insieme sulle opere olandesi in collezione Widener si veda l'appendice di MINTY 2003, pp. 444-494.

²⁴ BROWN 1983, p. 80: «Whereas P.A.B. Widener was outgoing by nature and enthusiastic and eclectic in his art purchases, his son was reserved in manner and discriminating in his tastes» e, sottolineava Brown, «collecting for the father [...] remained a matter of fashion, while for the son it was an absorbing interest». Cfr. anche MINTY 2003, pp. 186-190.

²⁵ QUODBACH 2002, pp. 67-70.

Saskia, la moglie dell'artista, acquisito nel 1894 da una collezione inglese²⁶. La scelta delle collezioni di nobili inglesi come bacino privilegiato per l'acquisizione di opere non era casuale: si cercava in questo modo di vederne garantita una provenienza antica e prestigiosa, in modo da scampare alle frodi²⁷. In realtà proprio la collezione di Widener fu il bersaglio dell'olandese Léonardus Nardus, presentato a Widener da Johnson, che inzeppò la collezione di falsi²⁸. Peter Widener si insospettì allorché, nel 1907, si accorse che i tre Vermeer comprati da Nardus non erano stati inclusi nel nuovo catalogo dell'artista approntato da Hofstede de Groot²⁹, e grazie soprattutto all'interessamento del figlio Joseph, proprio lo studioso olandese venne interpellato per un esame dei quadri sospetti. Valentiner, che aveva collaborato qualche anno prima con Hofstede de Groot a *L'Aia*³⁰, prese parte all'impresa, e grazie al suo racconto della vicenda si viene a sapere qualche dettaglio in più riguardo alla rocambolesca scoperta della truffa:

Anyone familiar with the names of the Dutch collectors of the eighteenth and nineteenth centuries will recognize at once the silly falsifications of pedigree in the older Widener catalogue³¹. These first aroused the suspicions of Mr. Widener's son, Joseph E. Widener, who, of all the family, took the greatest interest in the collection. In looking through the documents young Widener discovered some uncertainty in the history of one of the paintings and wrote one of the two dealers demanding clarification. This person happened to be away on a trip and the letter was sent on to his colleague. The latter despatched a reply to Mr. Widener, and then, apparently through error, returned Widener's letter to the original addressee. The latter, ignorant of all this, also sent an answer. Thus young Widener received from these men two entirely different stories, both obvious improvisations of the moment, about the same painting³².

Quando Hofstede de Groot si rese conto della gravità della situazione, suggerì ai Widener di mettere assieme un gruppo di esperti che studiassero le opere: Berenson scelse, ovviamente, i primitivi italiani; Fry si occupò della pittura inglese; Friedländer e Bode vennero consultati per i primitivi olandesi³³.

Grazie all'operazione di 'bonifica' di Hofstede de Groot e degli altri studiosi, innescata dall'incidente ricordato da Valentiner, la collezione Widener poté presentarsi finalmente al meglio, e si diede avvio alla pubblicazione di un nuovo catalogo, edito nel 1913, e curato dallo studioso olandese e da Valentiner³⁴.

La vicenda delle falsificazioni di Nardus esemplifica bene il progressivo volgersi dei magnati verso opere ritenute indiscutibili capolavori (in un terreno rischioso in cui le frodi erano praticamente dietro l'angolo) e che avessero una provenienza sicura, un vero e proprio pedigree, per riprendere le parole di Valentiner, che permettesse al collezionista di non essere frodato³⁵. Proprio in questo contesto, così sfaccettato e ricco di possibilità, s'inserì il primo soggiorno statunitense di Wilhelm Valentiner.

²⁶ *Ivi*, p. 80.

²⁷ *Ivi*, pp. 60-70; MINTY 2003, pp. 117-123.

²⁸ Widener comprò ben novantatré opere da Nardus: cfr. MINTY 2003, pp. 181-185. Su Nardus e sul suo socio, Michel van Gelder: LOPEZ 2007.

²⁹ LOPEZ 2007, pp. 78-79.

³⁰ STERNE 1980, pp. 53-69; mi permetto di rinviare, per un quadro più esaustivo sugli anni di formazione dello studioso, all'intervento tenuto in occasione del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz dedicato ai *Conoscitori Tedeschi tra Otto e Novecento*, i cui atti sono in corso di stampa: MASCOLO 2014.

³¹ Lo studioso si riferisce qui al precedente catalogo della collezione: WIDENER 1885-1900.

³² VALENTINER 1959, p. 52. Si veda anche LOPEZ 2007 che, grazie alla corrispondenza tra Widener e Johnson, permette di datare l'episodio ricordato da Valentiner al 1908.

³³ QUODBACH 2002, pp. 80-82; QUODBACH 2005, pp. 74-75; LOPEZ 2007, p. 79.

³⁴ HOFSTEDE DE GROOT-VALENTINER 1913; VALENTINER 1913-1914.

³⁵ Nancy Minty ha sottolineato come lo standard qualitativo verso cui via via si orientò il mercato, era stato stabilito dall'acquisto degli Havemeyer nel 1889, e che i collezionisti, col tempo, fecero sempre più spesso ricorso

Valentiner era giunto negli Stati Uniti dalla Germania in qualità di curatore del Dipartimento di Arti Decorative del Metropolitan Museum di New York, nel 1908³⁶. Grazie alle sue doti di *connoisseur* della pittura olandese, non tardò ad entrare in contatto con i maggiori collezionisti del momento. Il fatto che avesse collaborato con Hofstede de Groot prima (1905-1906) e con Bode poi (1906-1908), cioè con coloro che erano riconosciuti come i più grandi esperti di pittura olandese e di Rembrandt in particolare³⁷, gli avrebbe permesso di divenire il punto di riferimento per molti collezionisti al di là dell'Atlantico. Così fu, ad esempio, per John Graver Johnson, che fece catalogare a Valentiner la sezione di arte olandese e tedesca della sua collezione. Tra i due nacque anche una profonda amicizia tanto che Johnson, come ricordò lo studioso, volle che lo accompagnasse come guida durante il suo primo viaggio in Italia negli anni Dieci³⁸.

La scelta di Valentiner come direttore del nuovo Dipartimento del Metropolitan Museum si allineava inoltre perfettamente con la politica inaugurata da Morgan allorché divenne presidente di quell'istituzione: e cioè il reclutamento degli studiosi in Europa, dove si potevano trovare direttori di musei in grado di traslare la prassi organizzativa, espositiva e di acquisizione delle opere anche negli States.

Nel 1905 era stato infatti pubblicato l'*Annual Report* del Board of Trustees del museo³⁹: in questo documento erano annunciate le novità che avrebbero costituito le linee guida del rinnovato museo e, rispetto al passato, gli sforzi principali andavano nella direzione di trovare una leadership forte⁴⁰, e la scelta della direzione ricadde su Sir Caspar Purdon Clarke, che giungeva dal South Kensington Museum di Londra⁴¹.

a figure di indiscusso prestigio come Berenson o, appunto, Valentiner, per essere guidati e consigliati al momento dell'acquisto di opere: cfr. MINTY 2003, p. 147. Bisogna però essere accorti a non rendere le collezioni semplicemente un'operazione degli studiosi che collaboravano con i Widener o con Johnosn: dietro (quasi) ogni scelta stava infatti il gusto e la predilezione del collezionista.

³⁶ In *REPORT 1907*, pp. 19-20 viene annunciato l'arrivo di Valentiner nello staff del museo: «Dr. Wilhelm R. Valentiner of Berlin has been appointed Curator of Decorative Arts. Dr. Valentiner is now the private assistant of Wilhelm Bode, the Director General of the Royal Museums of Berlin, as well as official assistant in the Kaiser Friedrich Museum. He was especially recommended to the Trustees of the Metropolitan Museum by Dr. Bode himself, whose recommendation was warmly seconded by Julius Lessing, Director of the Kunstgewerbe Museum in Berlin. Under both of these men, Dr. Valentiner has had thorough training in various branches of museum work, which has given him exceptional preparation for the duties of his new position here. His university degree was obtained at Heidelberg, where besides being a student he was for a year and a half the assistant of Henry Thode, the writer on the painters of the Renaissance. After leaving Heidelberg he went to Holland, where he worked under de Groot and Bredius, and became an assistant of the latter in the Gallery of The Hague. In 1905 he was summoned by Dr. Bode to Berlin, and for the last two years has been working under him in various branches of the Berlin collections, dividing his time between the Kaiser Friedrich Museum and the Kunstgewerbe Museum. Dr. Valentiner has published several important works, his first being a monograph on the restoration of the Castle of Heidelberg, followed by a book on Rembrandt and a catalogue of the Hispano-Moresque pottery in the Alfred Beit collection in London. He has also made special studies of the pottery of the Netherlands and of Italian majolica, and during the last year has been occupied with the collection of Moslem arts in the Kaiser Friedrich Museum».

³⁷ Si ricordi che i due studiosi stavano approntando il monumentale catalogo dell'artista: BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897-1906. Cfr. anche SCALLEN 2004, pp. 169-179; MASCOLO 2014.

³⁸ VALENTINER 1959, pp. 52-53

³⁹ *REPORT 1905*. Questo documento, e la svolta che annuncia verso un nuovo corso della storia del museo, sono recensiti sul *Burlington Magazine*: cfr. *METROPOLITAN MUSEUM OF ART* 1905.

⁴⁰ Così infatti si legge in *REPORT 1905*, pp. 8-9: «A generation ago the Museum was provisionally installed in a private house rented for the purpose, where were displayed a comparatively small number of objects mostly loaned for temporary exhibition. Now the Museum is permanently established in public buildings under an arrangement with the City which practically insures their maintenance and enlargement, and has become itself the owner of large collections which more than fill all its exhibition space. [...] Now that interest [in an art museum, *ndr*] is well right universal, and only require direction and leadership».

⁴¹ Si veda *REPORT 1905*, p. 9, dove si schizza il ritratto del direttore che si cercava: «a man of marked executive ability, of extensive practical museum experience, of sympathetic knowledge of art, not of the special art of a

La struttura stessa del museo venne ripensata: si scelse di organizzarlo per Dipartimenti, ognuno legato ad uno specifico ambito e sotto la direzione di uno studioso che avesse non solo una grande competenza ed una notevole capacità organizzativa, ma che fosse altresì in grado di pensare all'arricchimento del Dipartimento che dirigeva. E la vocazione 'educativa' del museo era dichiarata apertamente⁴². Abbiamo anche delle preziose informazioni su come il consiglio direttivo del museo decise di comportarsi rispetto alle opere. Dopo aver ricordato come, appena fondata, l'istituzione avesse dovuto vivere dei doni lasciati dai privati e non avesse potuto organizzare le sue collezioni secondo criteri 'scientifici', veniva marcata la differenza che divideva quella situazione dall'attuale:

our Museum has already taken a place among the great storehouses of art in the civilized world. Any works of art are honored by a place in its halls. We have resources, inadequate to be sure, but still considerable, with which to enlarge our collections. We have been at liberty in recent years to exercise more careful discrimination in accepting gifts, and we may now rigorously exclude all which do not attain to acknowledged standards. We can also now for the first time build up our collections according to a comprehensive scientific plan⁴³.

La scelta di Clarke come direttore del museo nel suo 'nuovo corso' non mancò di suscitare interesse e curiosità⁴⁴ anche perché questa, allineandosi con l'idea di dotarsi finalmente di una serie di figure dall'alto profilo professionale, capaci di garantire un'organizzazione basata su criteri scientifici, faceva intravedere la possibilità di riuscire ad eguagliare i musei europei⁴⁵: il modello infatti, seppure mai dichiarato nelle pagine del *Report*, erano chiaramente i musei del Vecchio Continente.

Alla politica del Metropolitan dell'era Morgan si associava anche una più generale attenzione ai problemi artistici da parte del *milieu* newyorkese: riviste come *The Nation* o lo stesso «New York Times» dedicavano ampio spazio al problema dell'ascesa del collezionismo, e Frank Jewett Mather Jr., il critico di punta delle testate allora più sofisticate e culturalmente *engagé* di New York ebbe un ruolo decisivo nel proporre modelli che guardavano all'Europa⁴⁶. Proprio «The Nation», negli anni immediatamente precedenti all'arrivo di Valentiner, aveva seguito da presso la formidabile espansione del Metropolitan Museum, e aveva incoraggiato la necessità di intraprendere una politica di acquisizioni di opere in originale, così da permettere che il pubblico si familiarizzasse con la nozione di autenticità⁴⁷. Era, questo, il processo che avrebbe portato il Metropolitan a divenire un punto di riferimento privilegiato per collezionisti e critici, in un crescendo che avrebbe toccato il suo apice di lì a quattro anni.

L'evento che permette di cogliere al meglio come queste differenti istanze – il ruolo del collezionismo privato; un ripensamento degli obiettivi e dei compiti del museo; il rapporto di competizione con le istituzioni europee – dialogassero e fossero in stretto rapporto l'una con l'altra, fu la grande esposizione di pittura olandese del XVII secolo.

particular time or people, but of all the arts of all times and of all peoples; a man also in touch with the modern art movement and not only acquainted with but interested in the educational functions of museum work». Cfr. anche TOMKINS 1970, pp. 102-103.

⁴² *REPORT 1905*, p. 9: «Next in importance to the choice of Director is the more complete organization of the Museum into a greater number of departments, and finding for the head of each new department a curator thoroughly equipped by knowledge and experience for his speciality and capable of leadership not only in arranging and cataloguing his department, but in enlarging it and utilizing its educational possibilities».

⁴³ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁴ Si veda l'editoriale *THE SELECTION OF SIR C.P. CLARKE* 1905. E, ancora più importante, l'editoriale della sezione 'Art in America' del «Burlington Magazine»: MATHER 1905.

⁴⁵ Era prevista anche la costruzione di una nuova ala dell'edificio, affidata agli architetti McKim, Mead e White, che venne realizzata negli anni successivi. Cfr. *REPORT 1905*, p. 14.

⁴⁶ Per un quadro d'insieme di questi problemi il miglior punto di partenza è GENNARI SANTORI 2003, pp. 27-149.

⁴⁷ GENNARI SANTORI 2003, pp. 139-149, in particolare p. 143.

In occasione del terzo centenario della scoperta del fiume Hudson si tennero una miriade di iniziative in tutta la città, e anche il Metropolitan decise di organizzare una spettacolare esposizione⁴⁸. La scelta ricadde sulla pittura olandese del Secolo d'oro dato che Henry Hudson (1570?-1611), il navigatore inglese che scoprì il fiume nella baia di New York, per intraprendere quel viaggio aveva goduto nel 1609 di un finanziamento della Compagnia Olandese delle Indie Orientali (Fig. 3). Ma si ha il forte sospetto che questo fosse solo un pretesto per squadernare l'impressionante numero di capolavori giunti negli Stati Uniti da poco più di un ventennio. La mostra era divisa in due sezioni: una, come detto, dedicata alla pittura olandese del Secolo d'oro; un'altra alla «American Paintings, Furniture, Silver, and other Objects of Art, 1625-1825»⁴⁹.

Nel generale successo che ebbe l'intera macchina organizzativa delle celebrazioni, è bene sottolineare come la mostra fu la prima, negli Stati Uniti, dedicata all'arte olandese; e anche il fatto che potesse contare un così alto numero di opere giocò a favore dell'enorme successo dell'evento⁵⁰. Al momento dell'apertura, nel settembre del 1909, iniziarono ad apparire le recensioni: Royal Cortissoz sul «Tribune», Byron Stephenson sul «The Evening Post», per non contare l'ampio spazio riservato all'evento sulle pagine di «American Art News»⁵¹. Ed anche dalle pagine del «Bulletin», sin dal numero del maggio 1909, si cominciò a dare conto del procedere dei lavori per l'esposizione e del suo progressivo accrescersi⁵².

Anche da parte Europea l'evento non passò inosservato. I recensori apprezzavano soprattutto le scelte di Valentiner e la sua capacità di aver riunito un tale numero di opere e di così alta qualità, da rivaleggiare, senza temere il confronto, con le imprese di Bode ed Hofstede de Groot⁵³. Friedländer, in particolare, nelle sue pagine non mancò di sottolineare come Valentiner mostrasse, nell'organizzazione della mostra e del catalogo, l'influenza degli studi di Bode ed Hofstede⁵⁴; e nell'intervista rilasciata al corrispondente del «New York Times» a

⁴⁸ Per avere un'idea del numero di iniziative organizzate in vari musei pubblici si veda KUNZ 1909 e la brochure *OFFICIAL PROGRAM 1909*. Si può scorrere anche LEVINE 2009. Nel numero di luglio del *Bulletin* del museo si annuncia l'esposizione, si elencano alcuni dei prestatori e si preannuncia il catalogo: *THE HUDSON-FULTON* 1909c. La mostra non è mai stata oggetto di un'analisi sistematica, anche se veniva citata con più di un interesse già da HASKELL 2001, p. 118. Cfr. MINTY 2003, pp. 141-143; SCALLEN 2004, pp. 196-199. Solo di recente le è stato dedicato un saggio monografico: WELLER 2008, con un'utile appendice (pp. 261-265) che offre un utile quadro d'insieme per le opere esposte nel 1909.

⁴⁹ *THE HUDSON-FULTON CELEBRATION 1909a*; *THE HUDSON-FULTON CELEBRATION 1909b*.

⁵⁰ L'esposizione contò un picco di 288.000 visitatori tra il 20 settembre (giorno dell'apertura) ed il 30 novembre 1909. Cfr. QUODBACH 2007, p. 28; WELLER 2011a, p. 26, dove lo studioso definisce la mostra «the first blockbuster show in America». Cfr. anche SUTTON 2014, che giustamente insiste sul ruolo di Valentiner in questi anni cruciali.

⁵¹ CORTISSOZ 1909; STEPHENSON 1909; *THE HUDSON-FULTON* 1909a, dove si legge tra l'altro che «it is not too much to say that a collection has been brought together which far outranks any exhibition of old masters even hold in this Country», *ibid.*, p. 1. LEVY 1909. In ognuna di queste recensioni si fornisce un elenco dei prestatori. Quello più completo, che riporta una lista degli artisti, dei quadri, e dei prestatori, apparve in *THE HUDSON-FULTON* 1909a. Per altre recensioni in giornali e riviste cfr. PACH 1909; *DUTCH MASTERS* 1909; *DUTCH PICTURES* 1909; KNAUFFT 1909; CURTIS 1909.

⁵² *THE HUDSON-FULTON* 1909b, in cui viene fornito un elenco non definitivo dei prestatori ed il numero di opere che hanno messo a disposizione degli organizzatori; *THE HUDSON-FULTON* 1909c; *THE HUDSON-FULTON* 1909d, in cui si fornisce il programma d'apertura della mostra ed i concerti che l'avrebbero inaugurata; *THE HUDSON-FULTON* 1909e, in cui vengono riportate alcune recensioni apparse su riviste e giornali, tra queste anche quelle citate di Royal Cortissoz e di Byron Stephenson. Ognuno di questi articoli è illustrato, sia con riproduzioni dei quadri in mostra che con fotografie delle sale allestite.

⁵³ In particolare si vedano: WALDMANN 1910 (si noti che l'articolo è accompagnato da ben diciotto fotografie di opere esposte a New York); FRIEDLÄNDER 1910; BRECK 1910; VALENTINER 1910.

⁵⁴ Cfr. FRIEDLÄNDER 1910, p. 96.

Berlino, Carl Justi non esitò a dichiarare che la mostra «sarebbe stata un evento anche nella vita artistica europea»⁵⁵.

Alcune considerazioni merita la recensione, divisa in tre puntate, di Kenyon Cox apparsa sulla sezione americana del «Burlington Magazine». Come negli altri casi, Cox analizza alcuni dipinti (soprattutto opere di Rembrandt) ma ciò che, rispetto alle altre riviste, emerge dalle pagine della testata inglese è proprio il carattere di novità dell'evento: nuovo per gli Stati Uniti, ma anche rispetto ad una tradizione europea, invece, che era ben più stratificata. Cox, infatti, apre il suo testo sottolineando come l'esposizione permettesse di avere un'idea del gran numero di capolavori giunti negli *States*⁵⁶, e come molti di questi fossero già in collezioni pubbliche. Prosegue poi Cox esaminando, come accennato, alcune opere di Rembrandt, sottolineando l'eccezionalità di poter ammirare ogni periodo creativo dell'attività dell'artista, ed apprezzando la completezza del catalogo⁵⁷.

Questo catalogo è un vero e proprio monumento per i collezionisti che avevano prestato le opere al Metropolitan. La premessa di Valentiner fornisce un quadro storico su come si sia sviluppata la pittura olandese nell'epoca d'oro, in un arco temporale, cioè, individuato dallo studioso tra il 1625 ed il 1670 circa⁵⁸. La chiave interpretativa generale è quella di un'arte che scaturisce da un profondo sommovimento politico-sociale, in cui la società olandese, liberatasi dal giogo oppressivo della chiesa, inizia a produrre opere per committenti privati. Seguendo la stessa linea interpretativa, Valentiner spiega la nascita di nuovi soggetti attraverso un rinnovato interesse per il dato naturale ed un abbandono di forme espressive idealistiche⁵⁹: un tipo di interpretazione dell'arte olandese del Seicento che era debitrice delle letture di Bode e che può essere ricondotta sino a Fromentin⁶⁰.

Attraverso una rassegna dei principali pittori del periodo ed un'analisi tematica della loro produzione, Valentiner ha la possibilità di mostrare come, attraverso le opere delle varie collezioni private giunte a New York, fosse possibile allestire un'esposizione che non aveva nulla da invidiare ad analoghi eventi europei:

⁵⁵ *HAS AMERICA A REAL KNOWLEDGE OF ART?* 1910. In questi anni molti quotidiani intervistarono vari studiosi europei, in particolare tedeschi (Bode, Friedländer, Justi) perché esprimessero delle opinioni sulle collezioni che avevano visitato negli Stati Uniti. È un fenomeno che è stato analizzato a fondo, per cogliere le dinamiche che si scatenarono nella stampa americana, da GENNARI SANTORI 2003, pp. 27-69.

⁵⁶ Scrive infatti Cox che la mostra è «a somewhat astonishing revelation of America's recently acquired wealth of masterpieces», COX 1909a, p. 178. Gli altri due articoli apparvero nei successivi numeri della rivista: COX 1909b; COX 1909c.

⁵⁷ COX 1909a, p. 183: «the catalogue is very full and explicit, living everything necessary to an identification of the pictures and all that is known of their history». A proposito della completezza della mostra rispetto a Rembrandt: «this collection shows him [the painter, *ndt*] to us in almost all of his many moods and at every time of his life», *ibidem*.

⁵⁸ VALENTINER 1909, p. XI.

⁵⁹ *Ivi*, p. XII.

⁶⁰ Per la posizione, il ruolo ed il peso di Bode nella *Rembrandtforschung*, cfr. SCALLEN 2004, pp. 37-85; GAEHTGENS 2011, si vedano nello specifico *Wilhelm von Bode et la peinture hollandaise* (pp. 261-276) e *Delacroix dans la critique d'art allemande vers 1900* (pp. 293-317), in particolare pp. 308-312; MASCOLO 2014. A questi si può affiancare, per il tema della fortuna dell'artista tra Otto e Novecento, MCQUEEN 2003, con l'avvertenza però che quest'ultimo testo prende in considerazione solo il contesto francese. Eugène Fromentin, nei suoi *Maîtres d'autrefois*, descriveva il fiorire dell'arte olandese come frutto della riuscita della rivoluzione contro il giogo straniero e della chiesa, sostenuta da un rinnovato spirito nazionale: «Pour que le peuple hollandais vînt au monde, pour que l'art hollandais vît le jour avec lui, il fallait donc, et c'est pourquoi l'histoire de l'un et de l'autre est si concluante, il fallait qu'une révolution se fit, qu'elle fût profonde, qu'elle fût heureuse», Cfr. FROMENTIN 1984, p. 656. Non si dimentichi che Valentiner aveva recensito l'edizione tedesca dei *Maîtres d'autrefois*: VALENTINER 1905. Ed anche nell'introduzione al catalogo è presente un certo tipo di sensibilità per leggere le opere inserendole in un più generale quadro storico, sembrano tratti tipicamente *fromentiniani* della scrittura di Valentiner. Sul rapporto tra la critica francese e la sua ricezione americana cfr. MINTY 2003, pp. 16-17. Per l'interpretazione della pittura olandese come 'morale' e adatta alla progressiva e protestante America cfr. MINTY 2003, pp. 138-140; MINTY 2008, pp. 215-220.

so representative a collection [...] is proof of the fortunate acquisitions made in this direction by American collectors in recent years. Some little astonishment will no doubt be felt in European art circles that it was possible to assemble in New York one hundred and forty-nine paintings of first importance⁶¹.

Lo studioso continua sottolineando come i magnati americani avessero le idee ben chiare su cosa comprare, rivelando una particolare predilezione per un certo tipo di pittura e per certe opere: «in assembling the exhibition it became evident that American collectors evinced marked preference for certain masters and classes of paintings»⁶².

In particolar modo i ritratti sono il genere prediletto, e subito dopo le pitture di paesaggio, mentre poco rappresentate risultano le nature morte e le scene bibliche. L'attenzione ai generi, ai temi, ed agli artisti, prosegue in tutte le pagine della premessa, dove largo spazio è riservato, ad esempio, ai ritratti ed agli autoritratti di Rembrandt⁶³. Ovviamente i riferimenti privilegiati per datazioni ed attribuzioni sono gli studi di Bode e Hofstede de Groot⁶⁴.

È interessante notare come lo studioso sottolineasse la predilezione dei collezionisti per un ben determinato tipo di opere: i ritratti e i paesaggi, come detto quelle più rappresentate in mostra. Proprio i ritratti avevano catturato l'attenzione di John G. Johnson allorché, trovandosi a visitare un museo olandese, constatò che quel particolare genere era prodotto 'all'ingrosso'⁶⁵. Nel momento in cui New York era infervorata dalle manifestazioni Hudson-Fulton, Johnson sottolineava che «i "Saggi" d'America sanno, specialmente perché il fatto è confermato da Duveen, che Rembrandt è un grande artista e mostrano d'essere insaziabilmente ghiotti dei suoi ritratti»⁶⁶.

La modernità del pittore poteva far pensare all'altrettanto moderna ascesa del collezionismo americano: la diversità di questa mostra, rispetto ad analoghi eventi europei, nasceva infatti anche dalla specifica diversità dei prestatori. Se ripensiamo alla grande mostra del 1898, ove si potevano ammirare i capolavori del protagonista della scuola olandese, dovremo notare che le opere lì presentate provenivano dalle collezioni reali di mezza Europa⁶⁷. Di fronte ad un collezionismo in certo senso ereditario, frutto del trasmettersi delle quadre di generazione in generazione, la mostra di New York portava alla ribalta un modello affatto diverso in cui, alla storicità delle collezioni reali, si sostituiva un collezionismo ben più giovane, che disponeva di opere che avevano solcato l'Oceano da neanche un decennio. E del resto, la passione per il realismo francese e per i paesaggi della scuola di Barbizon agirono sicuramente in direzione di un apprezzamento del realismo olandese⁶⁸, nel

⁶¹ VALENTINER 1909, p. IX.

⁶² *Ivi*, pp. IX-X.

⁶³ *Ivi*, pp. XVIII-XXIII. Cfr. anche KEYES 2011, p. 70. La predilezione per questo tipo di soggetti ha fatto sì che le collezioni americane, fatta salva quella di Isabella Stewart Gardner, all'epoca non fossero inclini ad acquisire pitture di storia: WELLER 2011b. Significativamente, uno dei rari dipinti di storia di Rembrandt, che può essere annoverato anche tra quelli di qualità più alta, è la *Visitazione* (27.200) del Detroit Institute of Arts, acquistata nel 1927, quando cioè Valentiner era direttore del museo da tre anni. Cfr. VALENTINER 1927. Che l'opera fosse acquistata, e non giungesse al museo come un dono di privati, con una significativa differenza, in quegli anni, rispetto alle opere di Rembrandt giunte al Metropolitan Museum di New York o alla National Gallery di Washington, è stato sottolineato da WELLER 2011b, p. 169, nota 31. Sull'opera cfr. anche CORPUS REMBRANDT 1989, pp. 367-374.

⁶⁴ La tavola delle abbreviazioni bibliografiche fa riferimento, ad esempio, a BODE 1883; BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897-1906. Ma del resto questo legame era già stato notato dai recensori europei, come ad esempio Friedländer, per cui cfr. *supra*.

⁶⁵ Cfr. SAARINEN 1977, p. 93.

⁶⁶ *Ivi*, p. 94. Sulla predilezione per i ritratti cfr. anche MINTY 2003, pp. 144-145.

⁶⁷ HASKELL 2001, pp. 57-59 e cfr. *infra*.

⁶⁸ Cfr. *supra*.

quale poteva essere riconosciuto un precedente di quello stile pittorico: Valentiner stesso era cosciente di questo legame, se scriveva, a proposito della pittura di paesaggio, che

reached in Rembrandt's period its highest perfection at the hands of Jacob van Ruisdael, nephew of the older master Salomon Ruysdael, and Meindert Hobbema, who was Ruisdael's pupil. A worthy representation of these masters is of special interest in America, showing as they do how much the older English masters and the Barbizon school, both so well represented in this country, owe to their inspiration⁶⁹.

Ed il legame tra la pittura antica e quella più recente è individuato nuovamente a proposito di quel particolare genere che è la natura morta. Proprio alle nature morte Valentiner dedica alcune importanti considerazioni, leggendole come i precedenti diretti di una linea di sviluppo dell'arte europea che conduce a Chardin, Courbet e Manet⁷⁰. Alla pittura olandese Valentiner riconosce infatti il primato di aver emancipato alcuni generi, come il paesaggio e, appunto, la natura morta, rendendoli autonomi e soprattutto affrancandoli dal legame con la pittura religiosa. Ed anche la pittura di Vermeer è colta nei suoi aspetti di modernità, di vicinanza ai contemporanei, ad esempio nella scelta delle ombre colorate⁷¹ (Fig. 4). Valentiner legge le opere degli artisti presenti alla mostra in una chiave di contiguità spirituale con la sensibilità dei collezionisti, e nessuno meglio di loro era in grado di apprezzare la sconcertante modernità che quelle opere veicolano.

È significativo che nel 1910, sulle pagine del «Century Magazine» comparisse un articolo a firma di Louis Arthur Holman intitolato *America's Rembrandts*⁷². Lì Holman elenca le opere del pittore presenti negli Stati Uniti e se queste fossero custodite in musei pubblici o in mano privata ed istituisce un paragone con l'Europa. Ma l'autore spiega anche l'interesse dei collezionisti per le opere del pittore olandese attraverso la profonda connessione che lo lega ai cittadini statunitensi:

a very evident democracy, which proclaimed his 'field the world' his 'countrymen all mankind', and it is little wonder that this independent, many sided artist should find in cosmopolitan, heterogeneous America a large and appreciative follow⁷³.

Le opere dell'artista sono 'democratiche' perché riescono a raggiungere tutti, ed il pittore stesso è riconosciuto come l'incarnazione di una serie di qualità quintessenziali all'autorappresentazione dei cittadini americani: curioso, indipendente, assolutamente al di fuori di uno schema prestabilito⁷⁴. Seppure con toni più calcati e giornalistici, l'articolo dà voce a questo sentimento di identificazione con il pittore e in un certo senso si allinea con quanto Valentiner aveva scritto nell'introduzione al catalogo della mostra.

Sempre in questa direzione vanno lette le pagine di Charles Caffin che, nella sua *Story of Dutch Painting*, diviene un divulgatore ed interprete delle idee di Fromentin ed apprezza la

⁶⁹ VALENTINER 1909, p. XXIX.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. XXXVII-XXXVIII.

⁷¹ *Ivi*, p. XLI, «In many respects Vermeer has more of the modern spirit than most of his contemporaries – in the painting of shadows, for instance, which in his works are blue, in contrast to the prevailing brown». Sul collezionismo di Vermeer cfr. QUODBACH 2014.

⁷² HOLMAN 1910. Cfr. anche GENNARI SANTORI 2003, pp. 67-69. Holman (1866-1939) era un editore ed illustratore canadese, stabilitosi a Boston ne 1889, dove studiò pittura. Collaborò al «New England Magazine» come *art editor*.

⁷³ HOLMAN 1910, p. 882.

⁷⁴ Flaminia Gennari Santori ha sottolineato inoltre che «America's Rembrandts» voiced some of the crucial issues raised by American collecting: the sensationalized aspect of the phenomenon; the identification of the acquisition of a painting by a collector with its appreciation by the public; the definition of an American version of National patrimony comparable to that of the European nations; and, finally, the contradiction between the private ownership and public enjoyment of works of art», cfr. GENNARI SANTORI 2003, p. 69.

«directness and sanity of vision» che sarebbe propria degli olandesi. E, curiosamente, anche il libro di Caffin venne pubblicato nel 1909⁷⁵.

Anche nelle sue memorie Valentiner ricorderà l'evento come di eccezionale portata:

In the year after I joined the museum (1909) it became apparent that every effort should be made to contribute to the Hudson-Fulton Celebration. [...] I do not know who decided that I should organize and catalogue the loan exhibition of old masters, but I think it was Morgan. [...] Until then no one had realize how many first-rate Dutch paintings the museum owned. [...] With Pierpont Morgan at the head of the committee, every collector was readily persuaded to lend his paintings⁷⁶.

Nelle sale del museo, i quadri erano esposti secondo un criterio estetico o per raggruppamenti tematici, mentre il catalogo era scandito da un ordine cronologico. La mostra forniva anche una mappatura degli acquisti dei collezionisti durante il primo decennio del Novecento, quando passarono dall'altro lato dell'Atlantico alcune grandi collezioni europee⁷⁷.

In questa grande mostra era stato coinvolto anche il riservatissimo Benjamin Altman. L'industriale possedeva una cospicua collezione di opere d'arte, entro la quale tre dei quadri allora attribuiti a Rembrandt tra i più noti al mondo: il cosiddetto *Ritratto di Tito*, *La vecchia che si taglia le unghie*, *Pilato che si lava le mani* (Fig. 5), tutti giunti nella collezione di Altman dalla vendita della collezione di Rodolphe Kann da parte di Joseph Duveen⁷⁸.

L'inclusione di opere della collezione di Altman fu possibile solo dopo una serie di trattative, e probabilmente grazie anche alla mediazione di Valentiner il collezionista si risolse infine favorevolmente al prestito⁷⁹. Questo riservato collezionista era il bersaglio dei sapidi commenti di Johnson⁸⁰, che non perdeva occasione per lanciare frecciate nei confronti di colui che, molto più di altri, aveva tratto un grande beneficio dal disfaccimento della collezione

⁷⁵ CAFFIN 1909. Si legga, a titolo di esempio, la dedica del libro «to the present and future art of the new Republic of the United States of America the Story of the art of the old Dutch Republic is dedicated by the author». Si noti che Caffin discute e riassume a lungo Fromentin, in particolare a proposito di Rembrandt: cfr. CAFFIN 1909, pp. 78-86. Cfr. anche MINTY 2003, pp. 135-140, in particolare su Caffin, p. 136.

⁷⁶ STERNE 1980, pp. 97-98.

⁷⁷ Ad esempio dalla collezione Demidoff, che venne messa all'asta nel 1880, cfr. MINTY 2003, pp. 118-123. Ma di certo l'esempio più eclatante fu quello della collezione Kann, per cui si veda *infra*.

⁷⁸ Su Benjamin Altman e la sua collezione è imprescindibile HASKELL 1989, in particolare *L'eredità di Benjamin Altman* (pp. 276-312), cui si può aggiungere anche DUVEEN 1957, pp. 279-288. Le opere sono oggi al Metropolitan Museum di New York, ma non hanno conservato la loro attribuzione alla mano di Rembrandt: *Ritratto di Tito* (stile di, 14.40.608; LIEDTKE 2007, pp. 778-781, n. 177); *La vecchia che si taglia le unghie* (stile di, 14.40.609; LIEDTKE 2007, pp. 739-748, n. 169); *Pilato che si lava le mani* (stile di, 14.40.610; LIEDTKE 2007, pp. 771-774, n. 175). Nella corrispondenza di Valentiner le lettere di Altman sono tutte posteriori al 1909, e non forniscono purtroppo alcun elemento per poter chiarire ulteriormente questa interessante vicenda. La questione della collezione Kann stava particolarmente a cuore a Wilhelm Bode, che aveva pubblicato nel 1900 un lussuoso catalogo della collezione: BODE 1900 (e cfr. anche HASKELL 1989, p. 283). Quando Rodolphe Kann morì, nel 1905, la collezione venne acquisita *en bloc* da Joseph Duveen (e Gimpel) che, insieme all'acquisto della collezione di Oskar Hainauer, si garantì il ruolo che aveva il mercante Charles Sedelmeyer qualche anno prima: possedevano cioè il più alto numero di opere di Rembrandt. E non avrebbero esitato a immetterle nel mercato, suscitando la reazione di Bode, cfr. BODE 1907-1908. Sulla collezione Kann e queste problematiche, oltre ai riferimenti già citati, cfr. DUVEEN 1957, pp. 228-236; SCALLEN 2004, pp. 204-208.

⁷⁹ Altman prestò sei quadri, che vennero catalogati in una *Addenda*. Li indicò segnalando tra parentesi l'*accession number* del Metropolitan Museum (dove, come è noto, le opere vennero donate per legato testamentario: HASKELL 1989) ed il riferimento al catalogo di Walter Liedtke. Frans Hals, *La Compagnia festosa a Shrovetide* (14.40.605; LIEDTKE 2007, pp. 251-259, n. 58); Rembrandt (oggi 'stile di'), *Ritratto di giovane* (14.40.624; LIEDTKE 2007, pp. 762-766, n. 173); Rembrandt, *L'uomo con la lente d'ingrandimento* (14.40.621; LIEDTKE 2007, pp. 693-703, n. 158), ed il suo *pendant*, *La donna col garofano* (14.40.622; LIEDTKE 2007, pp. 704-705, n. 159); Jacob van Ruysdael, *Campi di grano* (14.40.623; LIEDTKE 2007, pp. 795-798, n. 182); Johannes Vermeer, *La ragazza addormentata* (14.40.611; LIEDTKE 2007, pp. 868-877, n. 202).

⁸⁰ SAARINEN 1977, p. 94.

Kann⁸¹, riuscendo ad accaparrarsi molte delle opere che, neanche un decennio prima, erano state esposte allo Stedelijk Museum di Amsterdam per la mostra organizzata in occasione dell'incoronazione della regina Guglielmina⁸².

Proprio questo evento serve a misurare il cambiamento epocale che si compì in quegli anni cruciali, tra il 1898 ed il 1909: alcuni dei capolavori che ad Amsterdam, seppur in mano privata, si sperava di veder entrare un giorno nei musei europei presero invece la via degli Stati Uniti⁸³. Ricordando le parole con le quali Valentiner aprì la sua introduzione al catalogo, sarà facile allora misurare quanto la mostra del 1909 segnasse il passo di fronte all'Europa. Si era in un momento cruciale: con quell'evento, infatti, sia i collezionisti che il museo sancivano l'avvenuta costruzione di una legittimità nel dialogo con l'Europa da un lato e, dall'altro, si ponevano come i naturali eredi dei collezionisti europei. E anche Valentiner, grazie alla sua capacità di interpretare tanto l'esigenza di legittimare le loro opere in una grande mostra nel museo più importante del Paese, quanto alla necessità di proporre, quasi *ex novo*, una chiave di lettura di quel collezionismo, divenne un'autorità quasi indiscussa negli Stati Uniti in fatto di pittura olandese⁸⁴.

Il modello che si affermò con l'esposizione del 1909 fu così importante che, ancora nel 1931⁸⁵, lo studioso non esitava a proporre una lettura attualizzante dell'artista sulla scia di ciò che aveva fatto all'inizio del secolo. Col tempo trascorso, però, Valentiner poteva anche disegnare una mappa dei gusti dei collezionisti. Infatti, nel seguito della sua introduzione al suo libro dedicato alle *Rembrandt Paintings in America*, considerava come, rispetto alla prima generazione di collezionisti di Rembrandt, e segnatamente gli Havemeyer, che avevano interesse solo per le opere 'precoci' dell'artista (opere, dice Valentiner, 'realistiche' degli anni Trenta, o al massimo dei primi anni Quaranta del XVII secolo), o ancora Vanderbilt, Widener, o Morgan (asessati sempre verso opere degli anni Trenta), si fosse assistito ad un rapido cambiamento di gusto:

A sudden change in the attitude of the collectors came about, mainly through the influence of the great Rembrandt scholar, Dr. Bode, after there had come to America the Rembrandt paintings from the collections of Rudolphe and Maurice Kann of Paris, collections in whose selection Dr. Bode had had a share⁸⁶.

La predilezione di Bode per le opere tarde dell'artista⁸⁷, verso le quali aveva pazientemente orientato Kann, era così traghettata negli *States* ed il risultato di quest'influenza si leggeva in filigrana nella predilezione proprio per quei quadri, molti dei quali comprati da Benjamin Altman, seguito da molti altri: Widener, Frick, Mellon, Mrs. Huntington, Otto Kahn, Goldman⁸⁸. Così come Bode aveva avuto parte nella formazione di quelle collezioni, allo stesso modo Valentiner era riuscito, dall'altro lato dell'Atlantico, a proporre un esempio che avrebbe fatto scuola, per i successivi decenni, per ogni esposizione dedicata all'artista olandese.

Non a caso, quando nel 1930 il Detroit Institute of Arts, di cui Valentiner era direttore da sei anni, inaugurò una grande mostra dedicata a Rembrandt proprio l'esposizione delle

⁸¹ HASKELL 1989, p. 283; e cfr. *infra*.

⁸² *Ivi*, p. 284, 287; HASKELL 2001, pp. 57-59; VAN THIEL 1992; SCALLEN 2004, pp. 132-154.

⁸³ Cfr. *supra* nota 78.

⁸⁴ Cfr. LIEDTKE 2000, p. 210, dove lo studioso definisce Valentiner «the most influential authority on Dutch art in America from the 1920s through the 1950s»; SCALLEN 2004, pp. 192-199 e pp. 310-315. Cfr. anche LIEDTKE 2014 e WELLER 2014.

⁸⁵ Cfr. *supra*.

⁸⁶ VALENTINER 1931.

⁸⁷ SCALLEN 2004, pp. 63-70.

⁸⁸ VALENTINER 1931. Su questi collezionisti ed i loro 'Rembrandt': KEYES 2011; cfr. anche WELLER 2014.

Hudson-Fulton Celebration era il punto di riferimento⁸⁹. L'esposizione di Detroit fu una sorta di prova generale prima della pubblicazione del *Rembrandt in America* l'anno successivo⁹⁰. E se in Europa, a maggior ragione dopo la scomparsa di Bode (1929) e di Hofstede de Groot (1930), si era chiuso il «reign of the publicly recognized Rembrandt authorities⁹¹», nell'America alle soglie della Depressione era ancora grande l'attenzione dedicata all'arte olandese; e proprio lì veniva raccolta l'eredità di quei grandi studiosi principalmente grazie all'attività del loro allievo.

Ancora nel 1936, in occasione di un'esposizione di grafica di Rembrandt al Worcester Art Museum, dietro il saggio introduttivo, intitolato efficacemente *Rembrandt as a Teacher*, è possibile scorgere la duratura eredità degli eventi del 1909⁹², e Valentiner è, nelle pagine di quel catalogo, il punto di riferimento costante. Che a distanza di tanto tempo si facessero ancora i conti con quello che era diventato un vero e proprio modello per le esposizioni di *old masters* in America, e con il principale responsabile di quel successo, Valentiner, la dice lunga, mi pare, su quale dovette essere l'impatto e la portata delle novità messe in campo con la mostra del 1909, quando finalmente, da parte americana, si trovò il giusto modo di celebrare gli *America's Rembrandts* ed i loro possessori.

⁸⁹ VALENTINER 1930a; cfr. anche SCALLEN 2004, pp. 310-312. Per il ruolo cruciale di Valentiner Nello stabilire un 'canone' cfr. WELLER 2014.

⁹⁰ Tanto sono legati i due eventi che l'introduzione al catalogo della mostra riprende quasi passo passo l'introduzione al volume dell'anno successivo: cfr. VALENTINER 1930a; VALENTINER 1931. La mostra prese origine dopo che il museo acquisì, nel 1927, la *Visita di Rembrandt* (per cui cfr. *supra*, nota 63) e fu largamente pubblicizzata tanto che un numero monografico di Art News venne dedicato a Rembrandt: VALENTINER 1930b. Ha notato Catherine B. Scallen, a proposito del volume di Valentiner, che «while Valentiner surely chose his bibliographic citations to indicate his commitment to the Bode-Hofstede de Groot-Valentiner conception of Rembrandt's œuvre, the result was that it was impossible to tell from this book alone which paintings were "discovered" from the 1890s onward and which were known long before. The Rembrandt of *Rembrandt in America* was in this sense a modern Rembrandt, one created by these scholars and promoted to the American clients above all, for in truth the majority of these paintings were ones that had been "rediscovered" during the previous forty years», SCALLEN 2004, p. 314.

⁹¹ SCALLEN 2004, p. 306.

⁹² CATTON RICH 1936.



Fig. 1: Rembrandt van Rijn, *Herman Doomer*, 1640, Metropolitan Museum of Art, New York. Image © Metropolitan Museum of Art



Fig. 2: Gustave Courbet, *Il ruscello* (*Le Ruisseau du Puits-Noir; vallée de la Loue*), 1855, National Gallery of Art, Washington. Image © National Gallery of Art



Fig. 3: *Uncle Sam with a Dutch Girl*, Cartolina pubblicitaria, 1909



Fig. 4: Johannes Vermeer, *La ragazza che scrive*, 1655 ca., National Gallery of Art, Washington. Image © National Gallery of Art



Fig. 5: Anonimo seguace di Rembrandt, *Pilato che si lava le mani*, 1660 ca., Metropolitan Museum of Art, New York. Image © Metropolitan Museum of Art

BIBLIOGRAFIA

À BERLIN! 1909

À Berlin!, «The Burlington Magazine», 15, 73, 1909, pp. 3-4.

AYRES 1993

W.S. AYRES, *The Domestic Museum in Manhattan: Major Private Art Installations in New York City*, Ph. D. diss., University of Delaware 1993.

BODE 1883

W. BODE, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883.

BODE 1894

W. BODE, *Die Kunst in den Vereinigten Staaten*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 5, 1894, pp. 137-145 e pp. 162-168.

BODE 1895

W. BODE, *Alte Kunstwerke in den Sammlungen der Vereinigten Staaten*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 6, 1895, pp. 13-19 e pp. 70-76.

BODE 1900

W. BODE, *Die Gemälde-Sammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris*, I-II, Vienna 1900.

BODE 1901

W. BODE, *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlino 1901.

BODE 1902-1903

W. BODE, *Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa*, «Kunst und Künstler», 1, 1902-1903, pp. 5-12.

BODE 1904

W. BODE, *Die amerikanischen Gemäldesammlungen in ihrer neueren Entwicklungen*, «Kunst und Künstler», 2, 1904, pp. 387-389.

BODE 1907

W. BODE, *Die amerikanische Gefahr im Kunsthandel*, «Kunst und Künstler», 5, 1907, pp. 3-6.

BODE 1907-1908

W. BODE, *Der Verkauf der Sammlung Rudolf Kann in Paris nach Amerika*, «Die Kunst für Alle», 23, 1, 1907-1908, pp. 16-22.

BODE 1909

W. BODE, *Paris und Berlin unter dem Gestirn der amerikanischen Kaufwelt*, «Der Cicerone», 1, 1909, pp. 441-443.

BODE 1910

W. BODE, *Die Berliner Museen und die amerikanische Konkurrenz*, «Der Cicerone», 2, 1910, pp. 81-84.

BODE 1997

W. BODE, *Mein Leben*, 2 voll., edizione a cura di T. W. Gaehtgens, B. Paul, Berlino 1997.

BODE-HOFSTEDE DE GROOT 1897-1906

W. BODE, C. HOFSTEDE DE GROOT, *The Complete Work of Rembrandt, History, Description and Heliographic Reproduction of all the Master's Pictures, with a study of his life and his art*, 8 voll., Parigi 1897-1906.

BRECK 1910

J. BRECK, *Hollandsche Kunst op de Hudson-Fulton tentoonstelling te New-York*, «Onze Kunst», 9, 1910, pp. 5-12 e pp. 41-47.

BROWN 1983

D.A. BROWN, *Raphael's Prestige*, in *Raphael and America*, Catalogo della mostra, a cura di D.A. Brown, Washington 1983.

CAFFIN 1909

C. CAFFIN, *The Story of Dutch Painting*, New York 1909.

CATTON RICH 1936

D. CATTON RICH, *Rembrandt as a Teacher*, in *Rembrandt and his Circle. A Loan Exhibition of Paintings, Drawings and Etchings*, Catalogo della mostra, Worcester (Mass.) 1936, pp. 7-13.

COHEN-SOLAL 2006

A. COHEN-SOLAL, *Americani per sempre. I pittori di un mondo nuovo. Parigi 1867-New York 1948*, Truccazzano 2006.

CONSTABLE 1964

W.G. CONSTABLE, *Art Collecting in the United States of America. An outline of a history*, Londra 1964.

CORPUS REMBRANDT 1988

A CORPUS OF REMBRANDT PAINTINGS. III. 1635-1642, a cura di J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie et alii, Dordrecht-Boston-Londra 1989.

CORTISSOZ 1909

R. CORTISSOZ, *Old Dutch Masters*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 1909, pp. 162-167 (originariamente «The Tribune», 19 settembre 1909).

COX 1909a

K. COX, *Dutch paintings in the Hudson-Fulton Celebration. I*, «The Burlington Magazine», 16, 81, 1909, pp. 178-184.

COX 1909b

K. COX, *Dutch paintings in the Hudson-Fulton Celebration. II*, «The Burlington Magazine», 16, 82, 1909, pp. 244-246.

COX 1909c

K. COX., *Dutch paintings in the Hudson-Fulton Celebration. III*, «The Burlington Magazine», 16, 83, 1910, pp. 302-306.

CURTIS 1909

N. CURTIS, *Hudson Fulton Memorial Exhibition in New York*, «Craftsman», 17, novembre 1909, pp. 124-141.

DEWITT 2014

L. DEWITT, «*They leave us as they find us, they never elevate*»: *John. G. Johnson and the Dutch Masters*, in *HOLLAND'S GOLDEN AGE* 2014.

DUVEEN 1957

J.H. DUVEEN, *The Rise of the House of Duveen*, New York 1957.

DUTCH MASTERS 1909

Dutch Masters at the Hudson Fulton Celebration, «Outlook», 93, 23 ottobre 1909, pp. 384-394.

DUTCH PICTURES 1909

Dutch Pictures at the Hudson Fulton Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, «International Studio», 39, novembre 1909, pp. 3-10.

FRIEDLÄNDER 1910

M.J. Friedländer, *Die Ausstellung holländischer Bilder in Metropolitan Museum zu New York 1909*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 33, 1910, pp. 95-99.

FROMENTIN 1984

E. FROMENTIN, *Œuvres complètes*, a cura di G. Sagnes, Parigi 1984.

GAEHTGENS 2011

T.W. GAEHTGENS, *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Parigi 2011.

GENNARI SANTORI 2003

F. GENNARI SANTORI, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milano 2003.

GERMANS RIDICULE AMERICAN TASTE 1910

Germans ridicule American Taste, «The New York Times», 20 febbraio 1910, sec. 3, 2.

GOING DUTCH 2008

Going Dutch. The Dutch Presence in America, 1609-2009, a cura di J. D. Goodfriend, B. Schmidt, A. Stott, Leida-Boston 2008.

HAS AMERICA A REAL KNOWLEDGE OF ART? 1910

Has America a Real Knowledge of Art? Professor Justi, the eminent German Authority, After a Tour of Inspection Answer the Question in Affirmative, «The New York Times», 17 febbraio 1910, 5, sec. 15.

HASKELL 1989

F. Haskell, *Le Metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989.

HASKELL 2001

F. HASKELL, *Antichi Maestri in Tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa 2001.

HOFSTEDE DE GROOT – VALENTINER 1913a

C. HOFSTEDE DE GROOT, W.R. VALENTINER, *Pictures in the Collection of P. A. B. Widener at Lynnewood Hall, Elkins Park, Pennsylvania. Early German, Dutch and Flemish Schools. With an Introduction by Wilhelm R. Valentiner and biographical and descriptive notes by C. Hofstede de Groot*, Philadelphia 1913.

HAVEMEYER 1993

L.W. HAVEMEYER, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector*, a cura di S. A. Stein, New York 1993.

HOLMAN 1910

L.A. HOLMAN, *America's Rembrandts. Remarkable Increase in American Purchase of Paintings by the Dutch Master*, «The Century Magazine», 80, 1910, pp. 881-886.

HOLLAND'S GOLDEN AGE 2014

Holland's Golden Age in America. Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer, and Hals, a cura di E. Quodbach, in corso di stampa.

KEYES 2011

G.S. Keyes, *Rembrandt Paintings and America*, in *REMBRANDT IN AMERICA* 2011, pp. 61-85.

KNAUFFT 1909

E. KNAUFFT, *Hudson Fulton Art Exhibition*, «Review of Reviews», 40, novembre 1909, pp. 581-586.

KUNZ 1909

G.F. Kunz, *The Museum Exhibition in Connection with the Hudson-Fulton Celebration*, «Science», 30, 768, 1909, pp. 359-362.

LANGBEHN 1890

J. LANGBEHN, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Lipsia 1890.

LEVINE 2009

E.F. LEVINE, *Hudson-Fulton Celebration of 1909*, Chicago-Portsmouth-San Francisco 2009.

LEVY 1909

F.N. LEVY, *The Hudson-Fulton Exhibition*, «Art and Progress», 1, 1, 1909, pp. 4-7.

LIEDTKE 1990

W. LIEDTKE, *Dutch Paintings in America, The Collectors and their Ideals*, in *Great Dutch Paintings From America*, Catalogo della mostra, a cura di B. Bross, Zwolle 1990-1991, pp. 14-58.

LIEDTKE 1993

W. LIEDTKE, *The Havemeyer Rembrandts*, in *SPLENDID LEGACY* 1993, pp. 62-65.

LIEDTKE 2000

W. LIEDTKE, *The Study of Dutch art in America*, «Artibus et Historiæ», 21, 41, 2000, pp. 207-220.

LIEDTKE 2007

W. LIEDTKE, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, I-II, New Haven-Londra 2007.

LIEDTKE 2014

W. LIEDTKE, *Golden Age Paintings in the Gilded Age: New York Collectors and the Metropolitan Museum of Art, 1870-1920*, in HOLLAND'S GOLDEN AGE 2014.

LOPEZ 2007

J. LOPEZ, «*Gross False Pretences*»: *the misdeeds of art dealer Leo Nardus*, «Apollo», 166, 549, 2007, pp. 76-83.

MASCOLO 2014

M.M. MASCOLO, *Wilhelm Reinhold Valentiner (1880-1958): connoisseurship, collezionismo e museografia*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Atti del convegno (Firenze 11-13 ottobre 2013), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, in corso di stampa.

MATHER 1905

F.J. MATHER JR., *Sir Purdon Clarke in America*, «The Burlington Magazine», 7, 1905, pp. 479-480.

MATHER 1906

F.J. MATHER JR., *The Puzzle of Recent Auction Prices*, «The Burlington Magazine», 9, 1906, pp. 286-288.

MCQUEEN 2003

A. McQueen, *The rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART 1905

Metropolitan Museum of Art, «The Burlington Magazine», 7, 1905, p. 246.

MINTY 2003

N.T. MINTY, *Dutch and Flemish Seventeenth-Century Art in America, 1800-1940: Collections, Connoisseurship and Perception*, Tesi di dottorato, New York University 2003.

MINTY 2008

N.T. MINTY, *Great Expectations: The Golden Era Redeems the Gilded Era*, in GOING DUTCH 2008, pp. 215-235.

OFFICIAL PROGRAM 1909

Official Program. Hudson-Fulton Celebration, New York 1909.

PACH 1909

W. PACH, *Dutch Art Exhibited at the Metropolitan Museum*, «Harper's Weekly», 53, 23 ottobre 1909.

QUODBACH 2002

E. QUODBACH, «*The last of the American Versailles*»: *the Widener Collection at Lynnewood Hall*, «Simiolus», 29, 2002, p. 42-96.

QUODBACH 2004-2005

E. Quodbach, «*Rembrandt's 'Gilder' is here*»: *how America got its first Rembrandt and France lost many of its Old Masters*, «Simiolus», 31, 2004-2005, p. 90-107.

QUODBACH 2005

E. QUODBACH, *American Collectors Rich in Dutch Art: de eerste Amerikaanse Reise van Cornelis Hofstede de Groot in 1908*, in *Van Cuyt tot Rembrandt: de Verzameling Cornelis Hofstede de Groot*, Catalogo della mostra, a cura di P. Luuk, Gent 2005, pp. 65-79.

QUODBACH 2007

E. QUODBACH, *The Age of Rembrandt. Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007 (numero speciale «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», estate 2007).

QUODBACH 2014

E. QUODBACH, *Collecting Vermeer, 1887-1919*, in *HOLLAND'S GOLDEN AGE* 2014.

REMBRANDT IN AMERICA 2011

Rembrandt in America. Collecting and connoisseurship, Catalogo della mostra, a cura di D.P. Weller, G.S. Keyes, T. Rassieur, New York 2011.

REPORT 1905

The Metropolitan Museum of Art. Thirty-fifth Annual Report of the Trustees, New York 1905.

REPORT 1907

Thirty-Eight Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art, New York 1907.

SAARINEN 1977

A.B. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977 (edizione originale, *The Proud Possessors*, New York 1958).

SCALLEN 2004

C.B. SCALLEN, *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004.

SCALLEN 2014

C.B. SCALLEN, *Wilhelm von Bode and Collecting in America*, in *HOLLAND'S GOLDEN AGE* 2014.

SPLENDIN LEGACY 1993

Splendid Legacy. The Havemeyer Collection, Catalogo della mostra, a cura di A. Cooney Frelinghuysen, G. Tinterow, et alii, New York 1993.

STERNE 1980

M. STERNE, *The Passionate Eye. The Life of William R. Valentiner*, Detroit 1980.

STEPHENSON 1909

B. STEPHENSON, *Great Dutch Artists*, «New York Evening Post», 20 settembre 1909.

SUTTON 2014

P.C. SUTTON, *Introduction: A taste for Dutch Art*, in *HOLLAND'S GOLDEN AGE* 2014.

THE CONSEQUENCES OF AMERICAN INVASION 1904

The Consequences of American Invasion, «The Burlington Magazine», 5, 16, 1904, pp. 353-355.

THE HUDSON-FULTON CELEBRATION 1909a

Catalogue of a Collection of Paintings by Dutch Masters of the Seventeenth Century. The Hudson-Fulton Celebration. Catalogue of an Exhibition held in the Metropolitan Museum of Art, Catalogo della mostra, a cura di W. R. Valentiner, New York 1909.

THE HUDSON-FULTON CELEBRATION 1909b

Catalogue of an Exhibition of American Paintings, Furniture, Silver and other Art Objects of art, 1625-1825. The Hudson-Fulton Celebration. Catalogue of an Exhibition held in the Metropolitan Museum of Art, Catalogo della mostra, a cura di H.W. Kent e F.N. Levy, New York 1909.

THE HUDSON-FULTON 1909a

The Hudson-Fulton Memorial Exhibition, «American Art News», 7, 35, 20 settembre 1909, pp. 1-2.

THE HUDSON-FULTON 1909b

[ANONIMO], *The Hudson-Fulton Celebration Exhibition*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 7, 1909, pp. 75-76.

THE HUDSON-FULTON 1909c

The Hudson-Fulton Exhibition, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 8, 1909, p. 130.

THE HUDSON-FULTON 1909d

The Hudson-Fulton Exhibition: Opening Reception, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 9, 1909, pp. 147-148.

THE HUDSON-FULTON 1909e

The Hudson-Fulton exhibition, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 10, 1909, pp. 162-185.

THE PROGRESS OF AMERICAN COLLECTING 1907

The Progress of American Collecting, «The Burlington Magazine», 11, 52, 1907, p. 203.

THE SELECTION OF SIR C.P. CLARKE 1905

The Selection of Sir C. Purdon Clarke, «The Collector and Art Critic», 3, 1, 1905, p. 7.

TINTEROW 1993

G. TINTEROW, *The Havemeyer Pictures*, in *SPLENDID LEGACY* 1993, pp. 3-53.

TOMKINS 1970

C. TOMKINS, *Merchants and Masterpieces: the story of the Metropolitan Museum of Art*, Londra 1970.

TWAIN-WARNER 1873

M. TWAIN, C. D. WARNER, *The Gilded Age: A Tale of Today*, 1873.

VALENTINER 1905

W.R. VALENTINER, recensione a Eugène Fromentin «Die Alten Meister», «Die Rheinlande», 5, 1905, pp. 359-360.

VALENTINER 1909

W.R. VALENTINER, *Paintings by Dutch Masters*, in *THE HUDSON-FULTON CELEBRATION 1909a*, pp. IX-XLIV.

VALENTINER 1910

W.R. VALENTINER, *Die Ausstellung holländischer Gemälde in New York*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 3, 1910, pp. 5-12.

VALENTINER 1913-1914

W.R. VALENTINER, *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects*, I-II, Philadelphia 1913-1914.

VALENTINER 1927

W.R. VALENTINER, *The Visitation by Rembrandt*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 8, 8, 1927, pp. 86-91.

VALENTINER 1930a

The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters: Paintings by Rembrandt, Catalogo della mostra, a cura di W.R. VALENTINER, Detroit 1930.

VALENTINER 1930b

W.R. VALENTINER, *Important Rembrandts in American Collections*, «Art News», 28, 30, 1, pp. 3-83.

VALENTINER 1931

W.R. VALENTINER, *Rembrandt Paintings in America*, New York 1931.

VALENTINER 1959

W.R. VALENTINER, *Diary of my first American years*, «Art News», 58, 2, 1959, pp. 34-36 e pp. 51-53.

VAN THIEL 1992

P. J. J. VAN THIEL, *De Rembrandt-tentoonstelling van 1898*, «Bulletin van het Rijksmuseum», 40, 1, 1992, pp. 11-93.

WALDMANN 1910

E. WALDMANN, *Die Ausstellung holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts in New York*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 21, 1910, pp. 73-85.

WELLER 2008

D.P. WELLER, *Old Masters in the New World: the Hudson-Fulton Exhibition of 1909 and its Legacy*, in *GOING DUTCH* 2008, pp. 237-265.

WELLER 2011a

D.P. WELLER, *Rembrandt Paintings in America*, in *REMBRANDT IN AMERICA* 2011, pp. 19-32.

WELLER 2011b

D.P. WELLER, *Rembrandt's History Paintings in America*, in *REMBRANDT IN AMERICA* 2011, pp. 143-169.

WELLER 2014

D.P. WELLER, *The Passionate Eye of W. R. Valentiner: Shaping the Canon of Dutch Painting in America*, in *HOLLAND'S GOLDEN AGE* 2014.

WIDENER 1885-1900

Catalogue of Paintings forming the collection of P.A.B. Widener, Ashbourne, near Philadelphia, I-II, Parigi
1885-1900.

ABSTRACTS

Nel 1931 venne pubblicato un lussuoso volume dedicato alle *Rembrandt Paintings in America*, e curato da Wilhelm R. Valentiner. Nella sua introduzione lo studioso considerava il particolare legame 'spirituale' tra le opere di Rembrandt e i gusti del collezionismo statunitense.

A partire da quel testo, il contributo ripercorre alcune delle tappe fondamentali della vicenda dei più noti collezionisti americani (gli Havemeyer, Widener, Altman), concentrandosi sul loro interesse per l'arte del Seicento olandese. Dal principio del Novecento, infatti, dopo aver guardato soprattutto alla pittura francese contemporanea (in particolare l'impressionismo e la cosiddetta 'scuola di Barbizon'), essi si orientarono verso l'arte antica.

Proprio Valentiner ebbe un ruolo di primo piano nel promuovere ed ergere a modello il collezionismo di arte olandese del Seicento negli Stati Uniti. Grazie al sostegno dei collezionisti privati ed alla sua posizione di Direttore del Dipartimento di Arti Decorative del Metropolitan Museum of Art di New York, Valentiner poté presentare, nel 1909, una sensazionale esposizione di opere d'arte del secolo d'oro olandese. Attraverso le recensioni alla mostra, grazie a un'analisi più ravvicinata dell'introduzione del catalogo dell'esposizione, emerge il ruolo seminale che questa esperienza avrà di lì ai successivi decenni. In un intreccio davvero unico, in cui convivono tanto un desiderio di legittimità culturale, quanto la necessità di dare corpo a una pratica sino ad allora poco usuale negli Stati Uniti, Valentiner traghettò anche la tradizione di studi europea, in particolare su Rembrandt, dall'altro lato dell'Atlantico, riuscendo a dar corpo, come meglio non si sarebbe potuto, alla passione americana per l'artista.

In 1931 Wilhelm R. Valentiner published a luxury book devoted to Rembrandt's Paintings in America. In the introduction, Valentiner focused on the 'spiritual' connection between Rembrandt's works and American taste in collecting.

Starting from this book, this article considers some important private collectors (the Havemeyers, Widener, Altman) and their taste for Dutch paintings. Since the beginning of the 20th century, after having built up their collections with a specific predilection for French contemporary paintings (particularly Impressionists and the so-called Barbizon school), they moved to the old masters.

Valentiner played a primary role in fostering the collecting of the 17th century Dutch art in the United States. In fact, in 1909, thanks to the support of the collectors and to his position as Director of the Department of Decorative Arts at the Metropolitan Museum of Art in New York, he organized a stunning exposition of Dutch masters of the golden age. Our analysis of the reviews and the catalogue highlights the seminal role of this exhibition in the history of exhibitions in the United States. Valentiner was able to transfer to the United States the European approach in the study of works of art (specifically that adopted by Bode), thus marking a first step in building up the American taste for Rembrandt.

IL MANOSCRITTO AUTOGRAFO DEL *DISCORSO SOPRA L'ECCELLENZA DEL S. GIORGIO DI DONATELLO* DI FRANCESCO BOCCHI

Nell'ormai lontano ma sempre utile articolo che Rodolfo de Mattei¹ dedicò a Francesco Bocchi (Firenze, 1548-1618), è menzionato anche l'inedito manoscritto del *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*². La notazione non ha avuto seguito ed è rimasta confinata nelle pagine del saggio apparso nell'*Archivio Storico Italiano*³, senza trovare eco presso gli studiosi che anche in tempi recenti si sono avvicinati all'opera del letterato fiorentino⁴.

Eppure il codice, oggi conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia (Fig. 1) con la segnatura It. IV 134 (= 5373)⁵, merita a mio avviso ben altra considerazione non solo perché è interamente autografo, ma soprattutto perché presenta significative varianti rispetto al testo poi edito a Firenze, da Marescotti⁶, nel 1584⁷. Giunto alla Marciana dalla biblioteca del monastero di S. Michele di Murano⁸, il manoscritto è costituito da 38 carte (oltre alle due, senza cartulazione, di guardia anteriore, tutte di 215x153 mm) anticamente numerate a penna, stilate da Bocchi (Fig. 2) con la sua inconfondibile scrittura ordinata e precisa, attestata in numerose missive firmate di suo pugno⁹ o in volumi da lui postillati¹⁰.

Ciò che *in primis* si evidenzia è l'assenza all'interno del codice della lettera indirizzata *All'Accademia Fiorentina del Disegno*¹¹ che segue, nello stampato, alla dedicatoria *Al Serenissimo Cosimo de' Medici Gran Duca di Firenze*, presente quest'ultima nel manoscritto sul recto e sul verso della seconda carta di guardia anteriore, ma senza la data (leggibile invece nella stesura

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, che è stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole. Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione. Un grazie sincero al personale dell'Ufficio Manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, e in particolare alla dottoressa Susy Marcon, così come a Carlo Alberto Girotto, Salvatore Lo Re, Emilio Russo e Anna Siekiera per consigli ed aiuti.

¹ Sulla figura dello storico catanese si rimanda a RUSSI 1990 e RUSSI 2005.

² DE MATTEI 1966, p. 30.

³ Il saggio venne riedito in DE MATTEI 1969, pp. 163-179 senza le due appendici ove sono elencate le *Opere a stampa di Francesco Bocchi* e i *Codici di Francesco Bocchi*; cfr. DE MATTEI 1966, pp. 22-30. Sulla figura di Bocchi si veda anche MENCHI 1969.

⁴ Cfr. BARASCH 1975; KOMOROWSKI 1981; FRANGENBERG 1990, pp. 69-76 e 120-129; FRANGENBERG 1995, pp. 115 e 127; WILLIAMS 1997, pp. 201-212; SCHRÖDER 2003, pp. 148-233; DE KOOMEN 2008.

⁵ Cfr. FRATI-SEGARIZZI 1911, pp. 75-76; MEROLLA 2010, p. 156.

⁶ Cfr. GUARDUCCI 2001, pp. 91-92 n. 195. Sul contenzioso sorto nel 1587 fra Bocchi e l'editore per prestiti non restituiti e per lavori non pagati cfr. BERTOLI 2007.

⁷ Lo scritto è edito e commentato in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962 (d'ora in poi BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962). Sulla fortuna della scultura donatelliana presso gli scrittori fiorentini del XVI secolo, e in particolare Doni e il Lasca, si veda, oltre a BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 472 nota 3, anche HERMANS 2012.

⁸ Sul cenobio camaldolese e la sua ricca biblioteca cfr. BRUSEGAN-ELEUTERI-FIACCADORI 2012, e in particolare CAMPANA 2012, CROCE 2012, ELEUTERI 2012 e TROVATO 2012.

⁹ Si vedano le due lettere conservate a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Filze Rinuccini 27, cc. 140r e 141v (15/3/1596 stile fiorentino, quindi 1597 stile comune) e cc. 142r e 143v (del 29 settembre 1584) indirizzate a Baccio Valori (1535-1606): cfr. CARRARA 2012, p. 420 e figg. 3-4.

¹⁰ Come l'esemplare del primo volume delle *Vite* vasariane nella redazione giuntina del 1568 oggi conservato a Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.e.66 (cfr. CARRARA 2013) o la copia custodita presso la Biblioteca Universitaria di Pisa (S.R. 5. 34) della *Historia naturale di G. Plinio Secondo, tradotta per m. Lodovico Domenichi; con le postille in margine, nelle quali, o vengono segnate le cose notabili, o citati altri autori, che della stessa materia habbiano scritto, o dichiarati i luoghi difficili, o posti i nomi di geografia moderni; et con le tavole copiosissime di tutto quel che nell'opera si contiene* [...], in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562: cfr. CARRARA 2012.

¹¹ Cito qui e in seguito dalla copia dell'opera conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Cicognara.III.3484) consultata in microfilm presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa: cfr. BOCCHI 1584, pp. 7-10.

pubblicata nel 1584: «il dì XXV di maggio 1571»¹², e rivolta *All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore et Padron mio, il Signor Cosimo de' Medici Duca di Firenze et di Siena* (Figg. 3-4): il che fa supporre che la redazione sia anteriore al 1569, perché soltanto da quell'anno Cosimo de' Medici poté fregiarsi del titolo granducale¹³. Se ne deduce che Bocchi dovette scrivere questa prima versione del suo testo in età giovanile, nella fase di indagine sull'attività di artisti come Michelangelo Buonarroti¹⁴ e Andrea del Sarto¹⁵.

Un ulteriore elemento utile per la datazione ci giunge poi dal confronto fra la stesura manoscritta e quella a stampa del passo ove Bocchi tratta delle peculiarità espressive delle arti figurative e delle modo di realizzarle. Il manoscritto veneziano riporta infatti:

Ma i mezzi di queste cotali arti sono quelli che, sì come io m'avviso, per la loro difficoltà dall'operazione questa compiuta bellezza tengono discosto. Imperoché essendo eglino tali, et di numero quasi infinito, che tutti ad uno ad uno né domesticargli né [c. 27r] in quella guisa domar si possono, ch'e' facciano a nostro senno, per questa cagione non puote ancora l'artefice unire né accozzare insieme questa bellezza, la quale dee misuratamente di quelli esser composta. Ma per lo contrario non così dell'architettura et della scultura adiviene, perché queste, senza che elle hanno il fine loro certo, il soggetto et quei mezzi che conducono al fine non sono malagevoli molto, anzi son sempre più presti a ricevere et a generare quelle forme che dall'avveduto artefice davanti sono divise. Non ripugna il marmo, né per modo alcuno reca affanno o briga allo scultore, che egli a quel fine non arrivi et a quella bellezza che e' s'havea nell'animo suo proposto¹⁶.

Nella redazione definitiva leggiamo, invece, un testo ben diverso:

Ma i mezzi di queste cotali arti sono quelli che, come io stimo, per la loro difficoltà dall'operazione questa compiuta bellezza tengono discosto. Eglino sono tali, et di numero così grande, che tutti ad uno ad uno né agevolare né domare in quella guisa si possono, che e' facciano a nostro senno. Et per questa cagione non puote ancora l'artefice unire né congiungere insieme questa bellezza, la quale dee misuratamente di quelli essere composta. Ma, per lo contrario, non così avviene dell'architettura né della scultura, perché queste, senza che hanno il fine loro certo, il soggetto et quei mezzi che conducono al fine non sono malagevoli molto, anzi sono sempre presti a ricevere et a generare quelle forme che dall'artefice, che è accorto, in prima sono divise. Et in questo intendo io del fine dell'arte, che in certo modo non è all'artefice malagevole né aspro; ma di quello che ha riguardo al bene comune et alla qualità della cosa molto è diversa la ragione, anzi è difficile sopra ogni cosa et dall'arte infinitamente è bramato. Et perché questo fine dee generare costumi in pro' del genere humano, per ciò il governo civile ne prende cura partitamente et apprezza le figure che destano negli animi altrui santi pensieri et casti, et all'incontro toglie via quelle che fanno sovvenire lascivie et scostumatezze; come si dice essere avvenuto nella Santa Caterina et nel S. Biagio, dipinti in Roma dal Buonarruoto nel suo Giudizio, le quali figure (peroché generavano costumi poco lodevoli) furono non ha gran tempo altramente ordinate e fu tolta loro quella qualità di vista che alcuno scandalezzo poteva partorire. Non ripugna adunque il marmo, per dire di quello che habbiamo cominciato, né per modo alcuno reca affanno allo scultore, che a quel fine e' non arrivi et a quella bellezza che egli havea nell'animo suo ordinato¹⁷.

¹² Cfr. BOCCHI 1584, pp. 3-5.

¹³ Cfr. FASANO GUARINI 2010, p. 273. Va ricordato che la definitiva annessione di Siena e del suo territorio da parte di Firenze avvenne nel 1559: cfr. FASANO GUARINI 2010, p. 115.

¹⁴ Sulla *De laudibus Michaelis angeli Bonarroti pictoris, sculptoris atque architectoris nobilissimi oratio* conservata nella British Library di Londra, ms. Egerton 1978, cc. 1r-25r, cfr. da ultimi CARRARA 2012, p. 419 e fig. 2; BLUM 2013, p. 566; CARRARA 2014.

¹⁵ Si veda WILLIAMS 1989 in merito al *Discorso sopra l'eccellenza dell'opere d'Andrea del Sarto, pittore fiorentino* (Biblioteca degli Uffizi, ms. 9, cc. 1r-34v).

¹⁶ Si cita dalle cc. 26v-27r.

¹⁷ Si cita da BOCCHI 1584, pp. 78-80.

Se, come osservò Paola Barocchi nel commentare il brano in questione, tali osservazioni trovano nel *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure* [...] di Giovanni Andrea Gilio, edito a Camerino, presso Antonio Gioioso, nel 1564, la propria primaria fonte d'ispirazione¹⁸, è da rilevare però che gli scrupoli controriformistici espressi in quest'opera a proposito dell'affresco michelangiolesco sembrano giungere a Bocchi con un certo ritardo, visto che non sono registrati nella prima redazione, rimasta manoscritta, ma solo nella versione stampata. È più probabile, a mio avviso, che simili preoccupazioni di ordine morale nell'autore del *Discorso*, che era anche sacerdote¹⁹, siano il frutto del mutato clima religioso instaurato dal regime mediceo negli anni Settanta del Cinquecento, con pesanti interventi anche sulle folte colonie di studenti stranieri sparsi nel Ducato²⁰, e sarebbe questa una datazione ben adatta alla seconda redazione approdata poi nella stamperia Marescotti.

Leggere in profondità il codice veneziano significa dunque anche rimarcare le differenze rispetto allo stampato per quel che concerne proprio le fonti: una riprova che possiamo compiere analizzando *in primis* la vasta gamma delle citazioni da testi classici sciorinate da Bocchi nella sua opera; come alle cc. 28v-29r del manoscritto, quando il letterato fiorentino si sofferma su quale sia la remunerazione da attribuire a pezzi di bravura considerati di bassa qualità sul piano intellettuale:

Et di questa natura fu l'artificio di colui, il quale con istudio maraviglioso essendosi esercitato in [c. 29r] tirare a segno, con tanta maestria faceva questo, che ad ogni colpo, stando in luogo alquanto lontano, in un ago, che era il destinato segno, infilzava un cece. Per il che essendo stato da Alessandro Magno veduto et molto ammirato, non ricevè però da lui altro dono se non un moggio di ceci, giudicando questo gran re che la fatica et la 'ndustria, come che fosse mirabile et estrema, nondimeno in un vile soggetto et vano impiegata, non fosse gran fatto da essere stimata molto prezzo né honorata. Et per questa cagione medesima, come dice Cicerone, fu sommamente commendato il Vulcano fabbricato da Alcamene perciò che in quello, tutto che dritto in piedi et vestito fosse, acconciamente appariva che egli era zoppo, la qual bruttezza dimostrantesi avvenente et leggiadra mercé del grande ingegno dell'artefice, negl'altrui animi non diletto solamente ma maraviglia etiandio generava. Et appresso negl'humani corpi si dice haver luogo la bellezza, quando ciascuna delle lor parti, all'altre comparata, per rispetto a quelle misuratamente si congiugne et si compone insieme un tutto, che in parte niuna verso di sé o sconcio o difforme, ma simile a se stesso d'ogn'intorno et convenevole.

La colta ma didascalica menzione del passo ciceroniano²¹, che andava a saturare un *exemplum* tratto dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione²², viene eliminata nella seconda redazione, che così affronta il tema:

Et di questa natura fu l'artificio di colui, il quale con istudio mirabile si era esercitato in tirare a segno et con tanta industria faceva questo, che ad ogni colpo, stando in luogo lontano alquanto, in un ago, che era il destinato segno, senza fallire infilzava un cece. Perloché, quando il vide Alessandro Magno, molto l'ammirò, ma non diede a quello perciò altro in dono, se non gran quantità di ceci, giudicando questo gran re che la fatica et l'industria, quantunque fosse mirabile et estrema, nondimeno in vile soggetto et vano impiegata, non fosse gran fatto da essere stimata molto prezzo né honorata. Non monta questo che la figura sia strana o difforme et poco in sé

¹⁸ Cfr. BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 492 (con rimando a p. 177 nota 1). L'opera di Gilio è edita in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 1-115; per il passo in questione cfr. p. 81.

¹⁹ Cfr. BERTOLI 2007, p. 78. Sulle problematiche letture teologiche legate al *Giudizio* michelangiolesco cfr. MORONCINI 2013.

²⁰ Cfr. LO RE 2006.

²¹ Cfr. *De natura deorum*, I, 83.

²² Cfr. CASTIGLIONE/BARBERIS 1998, p. 165 (libro II, cap. XXXI).

stessa graziosa, ma si attende l'artifizio senza più; il quale, se è fatto avvenente et con senno, si commenda grandemente et molto si apprezza. Oltre a ciò, ne' corpi humani si dice haver luogo la bellezza, quando ciascuna delle parti, alle altre comparata, per iscambievole rispetto misuratamente risponde et si congiugne, onde si compone insieme un tutto, che in parte nessuna verso di sé è sconcio o difforme, ma convenevole e simile a se stesso²³.

Per converso è solo nella stesura approdata alla stampa che figura la citazione di un autore quale Plinio, in grado di fornire a Bocchi un esempio perfettamente calzante nella trattazione del costume:

[...] non sarà per questa cagione fuor di proposito che noi consideriamo quale sia questo [*scil.* costume] negli huomini che vivono, che poi gli artefici, hora co' marmi et hora co' colori, imprendono ad imitare. Egli non ci ha dubbio alcuno che le passioni dell'animo nel corpo humano molto non adoperino, et che tali, quali esse sono, sovente nel sembiante, che è esteriore, non appariscano; perché elle in su la carne si stampano, et quasi alle tenebre et alle oscurità de' nostri pensieri, a chi riguarda, fanno lume et quasi a dito gli animi dimostrano. Et ciò vedere si puote tutto il giorno: che colui, che era dianzi nel viso di ira et di fortezza tinto, in un pericolo poco dopo, dove egli della sua vita dee dubitare, tutto pallido et timido nella fronte si conosce. Questi sembianti ci mostrano hora costumi di prudenza, hora di liberalità, et talhora, come sovente avviene, de' suoi contrarii. È il costume un saldo proposito che, mosso da natura, per suo libero volere adopera et, perché ha sua radice nell'anima nostra, per ferma usanza adopera, et poco appresso compone la qualità della vita nell'huomo; come ad hora ad hora si dice di alcuno, che sia costumato o scostumato. Ma perché la scoltura et la pittura sono arti equivoche, et meno nobili et meno perfette di quello che ha il suo essere per diffinizione et per natura; per questo un solo indizio et un solo segno in amendue si conosce, io dico nel volto, che con colori, et con lo scarpello nel marmo, si discerne. Il primo, come scrive Plinio, che esprimesse il costume, fu Aristide Tebano, artefice singulare et molto celebrato, et per le sue opere apprezzato oltre a modo et tenuto in grande onore. Ma il costume nell'huomo come che per lo mezzo di molte parti si possa vedere, noi nondimeno di quella solamente dobbiamo favellare, la quale, come è il volto, è più in questa materia propria et più singulare²⁴.

Lo scrittore latino non è invece menzionato nella prima redazione del passo in esame, a c. 3r del manoscritto della Marciana:

[...] non sarà per questa cagione fuor di proposito che noi consideriamo quale sia questo costume negli huomini viventi, che di poi gl'artefici hora con i marmi et hora con i colori ad imitare imprendono. Egli non ci ha dubbio alcuno che le passioni dell'animo nel corpo humano molto non adoperino, et che tali, quali esse sono, sovente di fuori non appariscano. Perché elleno in su la carne imprimendosi, quasi alle tenebre et alle oscurità de' nostri pensieri, a chi riguarda, fanno lume, et quasi a dito gl'animi mostrano. Et ciò veder si puote tutto il giorno che colui che era dianzi nel viso d'ira et di fortezza tinto, in un pericolo poco di poi, dove egli della sua vita dee dubitare, tutto pallido et timido nella fronte si conosce; i quali sembianti ci mostrano hora costumi di prudenza, hora di liberalità et talhora, come sovente avviene, de' suoi contrarii. Questi costumi come che per il mezzo di molte parti si possano vedere, come Aristotile in un trattato²⁵, che egli di queste cose scrive particolarmente, testimonia, noi nondimeno di quella parte solamente parlar dobbiamo, la quale, come è il volto, è più in questa materia propia et più singolare.

²³ Si cita da BOCCHI 1584, pp. 84-85. Cfr. BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 493 (con rinvio a p. 179) per il commento al passo.

²⁴ Si cita da BOCCHI 1584, pp. 16-17. Cfr. BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 476 (con rinvio a pp. 134-135 nota 3) per il commento al passo.

²⁵ Si tratta della *Poetica* aristotelica (e in specie della sezione 1450a).

Tutto lascia pensare che l'attenta lettura compiuta da Bocchi della *Naturalis historia* (XXXV, 98) di Plinio²⁶ possa essere avvenuta fra le due redazioni del trattato sul capolavoro donatelliano o, almeno, che tale lettura abbia dato i suoi frutti solo nel corpo della versione definitiva poi edita nel 1584.

Se sfogliamo le carte del testo autografo del *Discorso*, a c. 12v ravvisiamo un'altra rilevante discrepanza rispetto a quanto si legge nell'edizione a stampa, laddove il letterato fiorentino, discutendo ancora del «costume» (c. 12r), si sofferma sulla «heroica virtù» e allega a mo' di esempio le grandi realizzazioni di artisti del passato o a lui coevi. Nel manoscritto della Marciana si legge infatti:

Hora sì come egli è cosa difficile che questa heroica virtù negl'huomini viventi si trovi, viepiù difficile ad ogni artefice sarà l'andar considerando, et quel costume imaginando, che a lei è proprio et dicevole. Onde tra gl'antichi quel valoroso et eccellente scultore Fidia, volendo fare la statua di Giove et questo costume, di che noi parliamo, esprimere, non lo potendo allora in coloro che viveano vedere, dalle parole di Homero avvertito, formò il suo volto pieno di divina maestà. Il che (come alcuni affermano) fece altresì Michelagnolo Buonarroto nel dipignere Caronte, il quale dovendo apparire di natura crudele molto et di molta [c. 12v] rabbia fornita, imitò quelle parole di Dante

Caron dimonio con occhi di bragia
Lor accennando tutte le raccoglie,
batte col remo qualunque s'adagia²⁷.

Ma Donatello di cotali aiuti spogliato, considerò (come io m'avviso) nella mente sua una divina magnanimità et una maestà celeste, quale ad un vero campione di Iddio, et che ne' suoi servigi militava, era richiesta.

Nella redazione edita il testo corre invece come segue:

Hora sì come egli è cosa difficile che questa heroica virtù negli huomini viventi si trovi, molto più difficile sarà ad ogni artefice andare considerando, et quel costume imaginando, che a lei è proprio et dicevole. Perché Fidia, tra gli antichi valoroso scultore et sovrano, volendo fare la statua di Giove et questo costume, di cui noi favelliamo, esprimere altamente, non potendo quello allora in coloro che viveano vedere, mosso dalle parole di Homero formò il suo volto pieno di divina maestà. Questo, come alcuni affermano, fece altresì Michelagnolo Buonarruoti nel dipignere Caronte, che, dovendo apparire di natura crudele molto et pieno di rabbia, imitò quelle parole di Dante:

Caron dimonio con occhi di bragia
Lor accennando tutte le raccoglie,
Batte col remo qualunque s'adagia.

Fu felice in questo Lionardo da Vinci a maraviglia, come si dice del miracoloso Cenacolo che in Milano egli dipinse, dove negli Apostoli esprese il costume tanto nobilmente, che sempre per ciò da tutti è stato commendato; ma nella testa di Cristo (in cui sovrana bellezza et maestà mirabile et ogni divina perfezione voleva dimostrare) non poté fornire il suo avviso et, non trovando co' suoi pensieri come a questo rispondesse degnamente, lasciò quella senza fine et imperfetta. Ma Donatello, contrastato dalla difficoltà del marmo, considerò, come io penso,

²⁶ Cfr. CARRARA 2012, in particolare pp. 421-423.

²⁷ Cfr. *Inferno*, III, 111-113. La citazione dantesca è presente, fin dall'edizione del 1550 delle *Vite*, anche nella biografia michelangiolesca di Vasari: cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, p. 73.

nella mente sua una divina magnanimità et una virtù celeste, quale ad un vero campione di Dio, et che militava ne' suoi servigi, era richiesta²⁸.

Nella stesura definitiva del proprio scritto Bocchi provvide dunque a inserire, dunque, il brano relativo al *Cenacolo* leonardesco, che testimonia un aggiornamento importante per quel che concerne le fonti in campo artistico, fra cui non potevano di certo mancare le *Vite* di Vasari, il quale già nell'edizione del 1550, apparsa a Firenze presso il Torrentino, riportava il passo in questione, ripreso poi *ad verbum* in quella successiva, pubblicata dai Giunti nel 1568:

Fece ancora in Milano ne' frati di San Domenico a Santa Maria de le Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa; et alle teste degli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, *che quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste che a l'immagine di Cristo si richiede*. La quale opera rimanendo così per finita, è stata dai Milanesi tenuta del continuo in grandissima venerazione, e dagli altri forestieri ancora, attesoché Lionardo si imaginò e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato negl'Apostoli di voler sapere chi tradiva il loro Maestro; per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno ovvero il dolore di non potere intendere lo animo di Cristo: la qual cosa non arreca minor maraviglia che il conoscersi allo incontro l'ostinazione, l'odio e 'l tradimento in Giuda; senzaché ogni minima parte dell'opera mostra una incredibile diligenza, avvengaché insino nella tovaglia è contraffatto l'opera del tessuto, d'una maniera che la renna stessa non mostra il vero meglio²⁹.

Se la sola menzione dell'opera leonardesca può non costituire un'ulteriore riprova del fatto che il letterato fiorentino possedeva un esemplare dell'edizione giuntina delle *Vite*³⁰, ciò è però appurato da altre occorrenze in cui Bocchi incastonò brani vasariani nella propria narrazione, poi approdata alle stampe.

È questo il caso del passo in cui egli menziona l'operato del Pontormo nel coro di San Lorenzo, criticandolo aspramente:

Perloché, se l'artefice non la [*scil.* la bellezza] trova nel corpo humano, non gli è però quella dell'artifizio negata, sì come tra le opere antiche et tra le moderne ad ogni hora molte ne veggiamo. Ma se egli solamente di quella del soggetto è fornito, senza l'artifizio singulare, non è gran fatto apprezzato né molto commendato. Mirabile è l'artifizio, all'incontro, ma il soggetto senza grazia, che si vede nelle figure di Iacopo da Pontormo in San Lorenzo; perché egli è tanto lontano nel suo *Diluvio* da ogni ragione, anzi in se stesso tanto difforme, che la maniera della pittura, come che sia di pregio, mostra tuttavia il poco senno di questo artefice, che, volendo in questa opera tutti gli altri superare, non arrivò a gran pezzo a quelle lodi che quasi nella sua fanciullezza si havea partorito. È il colorito dolce, maneroso et talmente morbido, che pare finito di alito, assai vago verso di sé et leggiadro, ma, posto in soggetto divisato senza ordine, disunito in sua natura, spiacente alla vista, sconvenevole in ogni atto, assai mostra come poteva questo huomo in honore avanzarsi, se così gran virtù secondo la ragione avesse impiegato, usando l'arte et l'ingegno saviamente, onde ne' primi anni tanto di lode havea acquistato. Ma la bellezza, che dell'uno et dell'altro è fornita, è quella senza alcun dubbio che non solo è perfetta et singulare [...]³¹.

²⁸ Si cita da BOCCHI 1584, pp. 40-41. Il passo è commentato in BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962, pp. 482-483.

²⁹ Si cita da VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 25: ho evidenziato in corsivo i passaggi più rilevanti in questo contesto.

³⁰ Cfr. CARRARA 2013.

³¹ Si cita da BOCCHI 1584, pp. 92-93. Il brano è citato e commentato in CARRARA 2012, pp. 428-429, cui si rimanda (pp. 429-430) anche per la rilettura, in senso positivo, dell'opera compiuta da Bocchi nel corpo delle sue *Le bellezze della città di Fiorenza* [...], Firenze, Sermartelli, 1591, pp. 253-255. Sul ciclo decorativo realizzato dall'artista nell'ultimo periodo della sua vita (1545-1556) si rimanda a FIRPO 1997; cfr. anche SOHM 2007, pp. 105-127.

Le pesanti osservazioni, desunte in modo palmare dall'edizione giuntina delle *Vite* vasariane³², non sono però ancora registrate nella redazione autografa del *Discorso*, ove a cc. 32v-33r leggiamo invece quanto segue (Fig. 5):

Perloché, se l'artefice nel corpo humano non la [*scil.* la bellezza] ritrova, non gli è però quella dell'artifizio negata, sì come tra l'opere antiche et le moderne ad ogn'ora molte ne veggiamo. Ma se egli solamente di quella del soggetto è fornito, senza l'artifizio singulare, non è gran fatto apprezzato né molto commendato. Sì come è stata giudicata l'opera di Lucano poeta, il cui soggetto, avvenga che nobile sia et alto, il trattamento nondimeno et l'artifizio non è in quella guisa ordinato, che in alcun modo il nome di bello et di perfetto se gli possa concedere. Hora la bellezza, che dell'uno et dell'altro è fornita, è quella senza dubbio [c. 33r] alcuno³³ che non solo è perfetta et singulare [...]

La menzione del poeta latino di età neroniana – destinata a cadere nella stesura finale in ossequio al doveroso aggiornamento compiuto sul testo più autorevole in campo artistico, ossia le *Vite* di Vasari, riedite nel 1568 dai Giunti – ci rivela quanto Bocchi fosse attento ai dettami della critica letteraria e alle discussioni in tale ambito. L'opera di Lucano, infatti, era stata duramente bollata nelle *Prose* di Pietro Bembo, stampate nel 1525³⁴, e tale condanna venne ripetuta nella *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica* di Giovanbattista Giraldi Cinzio del 1557 («Né anco mi ho voluto proporre Lucano od Ovidio ne' fiori e ne' tratti, parendomi che questa diligenza sia loro riuscita a danno; onde quelli è più tosto istimato pomposo storico che giudicioso poeta, e questo più tosto ingegnoso che grave»)³⁵, fino ad approdare nelle pagine dei *Discorsi dell'arte poetica et in particolare sopra il poema eroico* di Torquato Tasso³⁶.

³² Cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, V, pp. 331-333, in particolare pp. 332-333: «[...] non mi pare, anzi in niun luogo, osservato né ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non cangiamento di colori di carni, et insomma non alcuna regola né proporzione, né alcun ordine di prospettiva; ma pieno ogni cosa d'ignudi, con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo, con tanta malinconia e con tanto poco piacere di chi guarda quell'opera, ch'io mi risolvo, per non l'intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno [...]. Et insomma, dove egli aveva pensato di trapassare in questa tutte le pitture dell'arte, non arrivò a gran pezzo alle cose sue proprie fatte ne' tempi adietro; onde si vede che chi vuol strafare e quasi sforzare la natura, rovina il buono che da quella gli era stato largamente donato».

³³ «Dubbio alcuno» nel ms.: sono intervenuta espungendo il termine ripetuto per errore.

³⁴ Cfr. BEMBO/DIONISOTTI 1971, p. 176 (libro II, capitolo XX): «Nella qual cosa essi s'ingannano; perciò che il soggetto è ben quello che fa il poema, o puollo almen fare, o alto o umile o mezzano di stile, ma buono in sé o non buono non giamai. Con ciò sia cosa che può alcuno d'altissimo soggetto pigliare a scrivere, e tuttavolta scrivere in modo, che la composizione si dirà esser rea e sazievole; e un altro potrà, materia umilissima proponendosi, comporre il poema di maniera che da ogniuno buonissimo e vaghissimo sarà riputato; sì come fu riputato quello del ciciliano Teocrito, il quale, di materia pastorale e bassissima scrivendo, è nondimeno molto più in prezzo e in riputazione sempre stato tra' Greci, che non fu giamai Lucano tra' Latini, tutto che egli soggetto reale e altissimo si ponesse innanzi». Analoga condanna in CAPRIANO/WEINBERG 1970-1974, II, p. 301.

³⁵ Si cita da GIRALDI CINZIO/WEINBERG 1970-1974, II, p. 469.

³⁶ Cfr. TASSO/POMA 1964, pp. 14-15 (*Discorso primo*): «Il che a Lucano e a Silio Italico si vede esser avvenuto, l'uno e l'altro de' quali troppo ampia e copiosa materia abbracciò: perché quegli non solo il conflitto di Farsaglia, come dinota il titolo, ma tutta la guerra civile fra Cesare e Pompeo, questi tutta la seconda guerra africana prese a trattare. Le quali materie, sendo in se stesse ampissime, erano atte ad occupare tutto questo spazio ch'è concesso alla grandezza dell'epopeia, non lasciando luogo alcuno all'invenzione e all'ingegno del poeta. E molte volte, paragonando le medesime cose trattate da Silio poeta e da Livio storico, molto più asciuttamente e con minor ornamento mi par di vederle nel poeta che nell'istorico, al contrario a punto di quello che la natura delle cose richiederebbe»; e pp. 18-19 (*Discorso secondo*): «Ma se nella materia ch'egli [*scil.* il poeta] s'ha proposta, alcuni avvenimenti si troveranno che così siano successi come a punto dovrebbero esser successi, può il poeta, sì fatti come sono, senza alterazione imitarli; né perciò della persona di poeta si spoglia, vestendosi quella di storico, peroché può alle volte avvenire che altri come poeta, altri come storico tratti le medesime cose, ma saranno da loro considerate con diverso rispetto, peroché l'istorico le narra come vere, il poeta le imita come verisimili. E s'io credo Lucano non esser poeta; non mi move a ciò credere quella ragione ch'induce alcuni altri in sì fatta

In tale ottica acquista ulteriore importanza l'inserimento, quale metro di sicuro giudizio nel canone dei poeti da imitare, e solo nella redazione edita da Sermartelli, del concetto di «favola heroica»:

Hora, se questo in Homero adiviene, più sicuramente di Vergilio si potrà dire, il quale, per giudizio degli huomini letterati et discreti, nelle virtù poetiche molto inferiore è giudicato; anzi, dove egli ottimo et mirabile apparisce, tutto è alla imitazione di Homero attribuito. Perché la favola heroica, che è la sostanza del poeta et quasi l'anima di sua facoltà, è scarsa verso di sé per rispetto de' lunghi episodii, più di ogni altra cosa nella sua opera celebrati; i quali, sì come sono trattati altamente et con senno savio molto et gentile, così, mentre che tengono l'animo altrui al suo piacere allacciato, lo tolgono, all'incontro, dalla materia che è propria et principale. Se già noi non vogliamo dire che Vergilio imprendesse a formare nella persona di Enea un ottimo dicitore et non più tosto un grande heroe, come pare che in tutta l'opera egli prometta. Ma le molte macchine, come dicono gli autori di questa arte, usate tanto spesso, operano bene in guisa che il giudizio poetico in lui si disidera, peroché tante sono le persone di dii et di dee da lui ad hora ad hora interposte et per entro la sua opera sparse, operanti in cose humane, che assai fanno fede come, scarso di molta invenzione, obliando la sostanza di suo proposito, di cose forzate et quasi straniere ha composto il suo poema, che poscia diversamente è da molti considerato. Non mancano nella nostra lingua poeti nobili et eccellenti, i quali per avventura si deono stimare di non minor lode degni che i Greci et i Latini [...]³⁷.

La versione confluita nella stampa del 1584 costituisce pertanto un deciso ampliamento rispetto alla stesura tramandata dal manoscritto veneziano (Fig. 6)³⁸, ed essa documentata in modo lampante l'attenta sensibilità di Bocchi al dibattito sul poema eroico vitalissimo nella Firenze di Francesco I e dell'Accademia degli Alterati a partire dal 1582³⁹, prima di sfociare nella dura contrapposizione degli anni successivi (1585-1586), che vide coinvolti Leonardo Salviati e lo stesso Tasso⁴⁰.

Anche di questo andrà tenuto conto nell'analizzare più in profondità (come merita) l'autore del *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, una figura che a poco a poco comincia a stagliarsi con maggiore nettezza e visibilità nel panorama culturale coevo.

credenza, cioè che egli non sia poeta perché narra veri avvenimenti. Questo solo non basta; ma poeta non è egli perché talmente s'obliga alla verità de' particolari che non ha rispetto al verisimile in universale, e pur che narri le cose come sono state fatte, non si cura d'imitarle come dovriano essere state fatte». L'opera, stampata a Napoli solo nel 1594, dopo una prima edizione veneziana del 1587 molto criticata da Tasso, era stata però composta all'inizio del settimo decennio del Cinquecento: cfr. BALDASSARRI 1977; BALDASSARRI 1984; RUSSO 2010, p. 323.

³⁷ Si cita da BOCCHI 1584, pp. 75-76; cfr. BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 174.

³⁸ Nel manoscritto marciano, a c. 25v, il testo corre invece come segue: «Hora, se questo in Homero adiviene, più sicuramente di Vergilio si potrà dire, il quale, per il giudizio degli huomini discreti et letterati, nelle virtù poetiche molto inferiore è giudicato; anzi, dove egli ottimo et mirabile apparisce, tutto è alla imitazione d'Omero attribuito. Non mancano in questa lingua nostra poeti rari et eccellenti, et che per avventura di non minor lode degni che i Greci et i Latini si deono riputare [...]».

³⁹ Cfr. ROSSI 1995; PLAISANCE 2004. Più in generale sull'attività di tale accademia cfr. SIEKIERA 2005.

⁴⁰ Cfr. WEINBERG 1961, I, pp. 600-634; WEINBERG 1961, II, pp. 991-1043. Cfr. anche MOLINARI 2007, pp. 99-135.

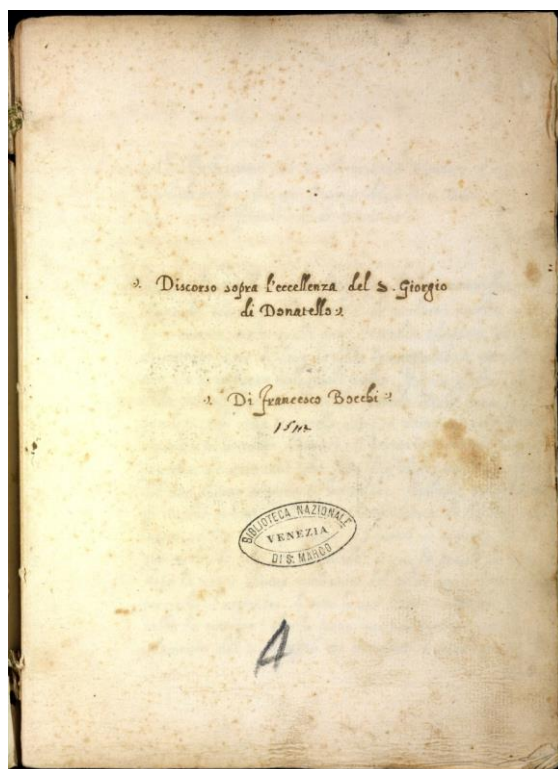


Fig. 1: Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 134 (= 5373), c. n.n. r. ©MiBAC, Biblioteca Nazionale Marciana

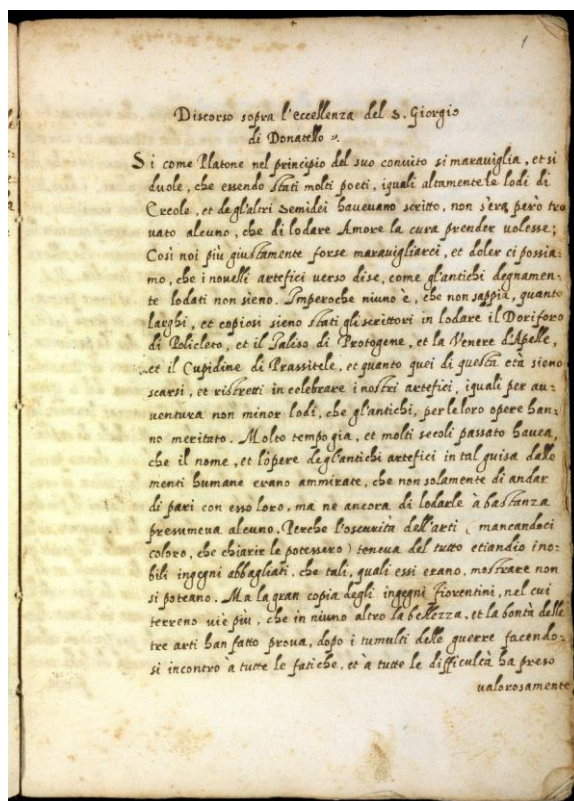
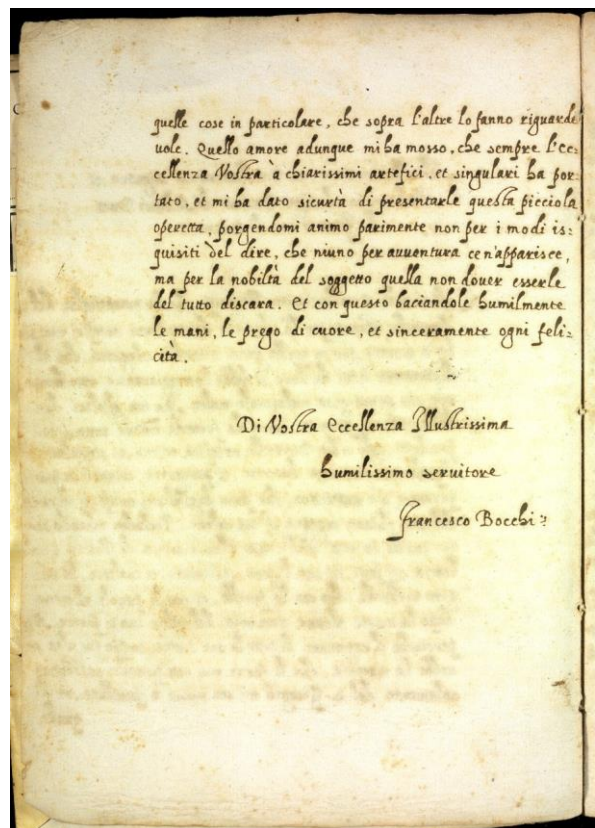
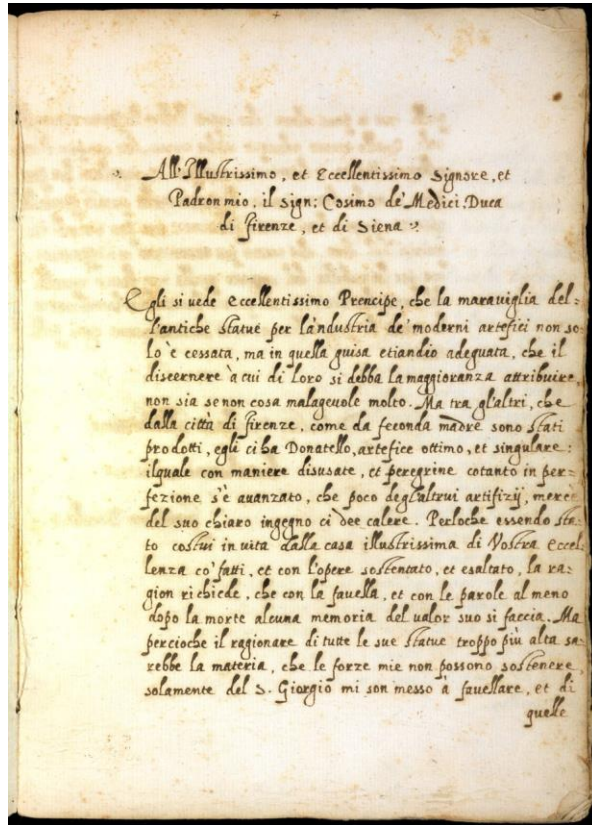


Fig. 2: Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 134 (= 5373), c. 1r. ©MiBAC, Biblioteca Nazionale Marciana



Figg. 3-4: Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 134 (= 5373), *Dedica a Cosimo I de' Medici*, c. n.n. r e v. ©MiBAC, Biblioteca Nazionale Marciana

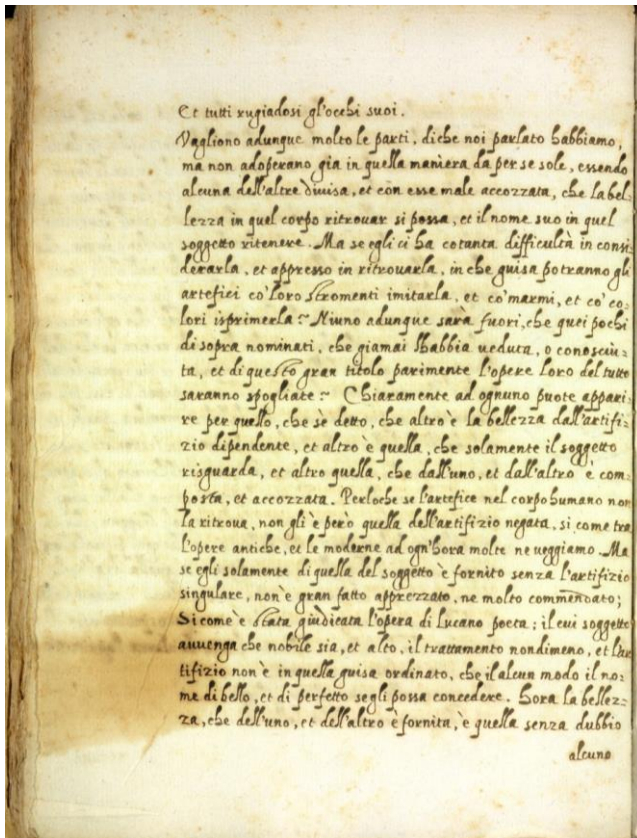


Fig. 5: Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 134 (= 5373), c. 32v. ©MiBAC, Biblioteca Nazionale Marciana

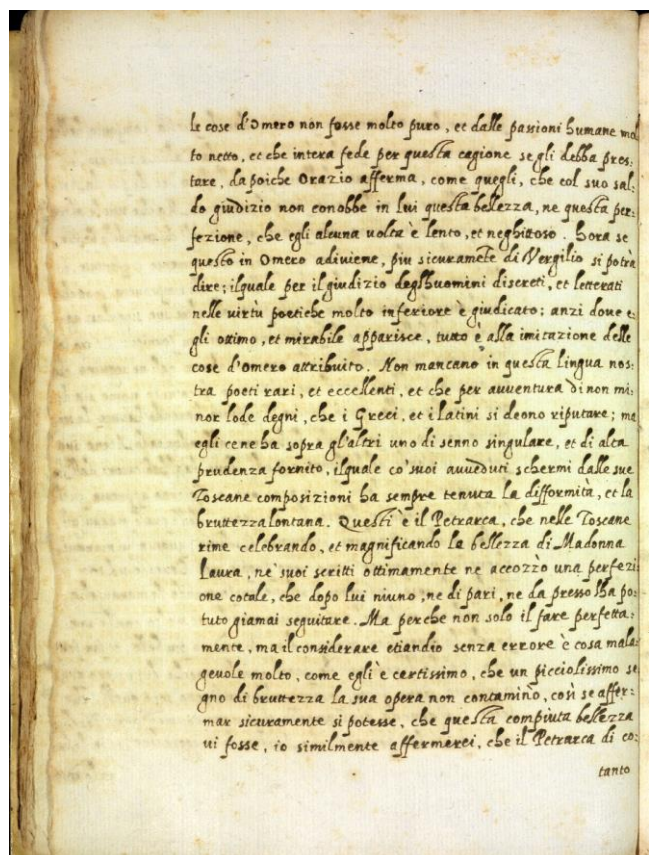


Fig. 6: Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 134 (= 5373), c. 25v. ©MiBAC, Biblioteca Nazionale Marciana

BIBLIOGRAFIA

BALDASSARRI 1977

G. BALDASSARRI, *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica del Tasso*, «Studi tassiani», XXVI, 1977, pp. 5-38.

BALDASSARRI 1984

G. BALDASSARRI, *Ancora sulla cronologia dei discorsi dell'«Arte poetica» (e filigrane tassiane)*, «Studi tassiani», XXXII, 1984, pp. 99-110.

BARASCH 1975

M. BARASCH, *Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George. A Renaissance Text on Expression in Art*, «Journal of History of Ideas», XXXVI, 1975, pp. 413-430.

BEMBO/DIONISOTTI 1971

P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino 1971.

BERTOLI 2007

G. BERTOLI, *Autori ed editori a Firenze nella seconda metà del sedicesimo secolo: il 'caso' Marescotti*, «Annali di storia di Firenze», II, 2007, pp. 77-114 (consultabile online all'indirizzo: http://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/04_Bertoli.pdf <12/03/2014>).

BLUM 2013

G. BLUM, *Vasari on the Jews: Christian Canon, Conversion, and the Moses of Michelangelo*, «The Art Bulletin», XCV/4, 2013, pp. 557-577.

BOCCHI/BAROCCHI 1960-1962

F. BOCCHI, *Eccellenza del San Giorgio di Donatello* (1584), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, pp. 125-194 (testo), 408-411 (nota filologica) e 471-500 (commento).

BRUSEGAN-ELEUTERI-FIACCADORI 2012

M. BRUSEGAN, P. ELEUTERI, G. FIACCADORI, *San Michele in Isola – Isola della conoscenza. Ottocento anni di storia e cultura camaldolese nella laguna di Venezia*, Catalogo della mostra (Venezia, 12 maggio-2 settembre 2012), Torino 2012.

CAMPANA 2012

C. CAMPANA, *Manoscritti e incunaboli delle biblioteche camaldolesi verso la Marciana*, in BRUSEGAN – ELEUTERI – FIACCADORI 2012, pp. 222-227.

CAPRIANO/WEINBERG 1970-1974

G.P. CAPRIANO, *Della vera poetica* (1555), in *TRATTATI DI POETICA E RETORICA DEL CINQUECENTO* 1970-1974, II, pp. 293-334 (testo) e 672 (nota filologica).

CARRARA 2012

E. CARRARA, *Un Plinio postillato da Francesco Bocchi alla Biblioteca Universitaria di Pisa*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, IV, 2012, pp. 415-445.

CARRARA 2013

E. CARRARA, *Un esemplare delle Vite di Vasari postillato da Francesco Bocchi (Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.e.66)*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana 2013, pp. 247-281.

CARRARA 2014

E. CARRARA, *Il mito michelangiolesco negli scritti di Francesco Bocchi*, in *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia, in corso di stampa.

CASTIGLIONE/BARBERIS 1998

B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino 1998.

CROCE 2012

G. M. CROCE, *San Michele di Murano dal Cinquecento alla soppressione del monastero*, in BRUSEGAN–ELEUTERI–FIACCADORI 2012, pp. 54-64.

DE MATTEI 1966

R. DE MATTEI, *Una inedita «Risposta» al Machiavelli di Francesco Bocchi*, «Archivio storico italiano», CXXIV, 1966, pp. 1-30.

DE MATTEI 1969

R. DE MATTEI, *Dal premachiavellismo all'antimachiavellismo*, Firenze 1969.

ELEUTERI 2012

P. ELEUTERI, *La biblioteca*, in BRUSEGAN–ELEUTERI–FIACCADORI 2012, pp. 213-216.

FASANO GUARINI 2010

E. FASANO GUARINI, *Repubbliche e principi. Istituzioni e pratiche di potere nella Toscana granducale del '500-'600*, Bologna 2010.

FIRPO 1997

M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

FRANGENBERG 1990

TH. FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlino 1990.

FRANGENBERG 1995

TH. FRANGENBERG, *The Art of talking about Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII, 1995, pp. 115-131.

FRATI–SEGARIZZI 1911

C. FRATI, A. SEGARIZZI, *Catalogo dei codici marciali italiani. Volume II (Classi IV e V)*, Modena 1911.

GIRALDI CINZIO/WEINBERG 1970-1974

G. GIRALDI CINZIO, *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica (1557)*, in *TRATTATI DI POETICA E RETORICA DEL CINQUECENTO* 1970-1974, II, pp. 455-476 (testo) e 681-682 (nota filologica).

GUARDUCCI 2001

G. GUARDUCCI, *Annali dei Marescotti tipografi editori di Firenze (1563-1613)*, Firenze 2001.

HERMANS 2012

L. HERMANS, *Going local: three sixteenth-century Florentine views on Donatello's St. George*, in *The transformation of vernacular expression in early modern arts*, a cura di J. Keizer, T.M. Richardson, Leida 2012, pp. 99-122.

KOMOROWSKI 1981

M. KOMOROWSKI, *Donatello's St. George in a Sixteenth-Century Commentary by Francesco Bocchi. Some Problems of the Renaissance Theory of Expression in Art*, in *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, a cura di J.A. Chrościcki et alii, Varsavia 1981, pp. 61-66.

DE KOOMEN 2008

A. DE KOOMEN, *Aristotle's 'Poetics' into Art Criticism. Francesco Bocchi in praise of Donatello's Saint George*, in *Officine del nuovo. Sodalizio fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale, a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana 2008, pp. 89-103.

LO RE 2006

S. LO RE, *Piero Vettori e la «natione tedesca» a Siena. Irenismo e Inquisizione al tempo di Francesco I de' Medici*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CXXIII/199, 2006, pp. 51-92.

MENCHI 1969

S. MENCHI, *Bocchi Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969, pp. 72-74 (consultabile online all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bocchi_%28Dizionario-Biografico%29/ <12/03/2014>).

MEROLLA 2010

L. MEROLLA, *La biblioteca di San Michele di Murano all'epoca dell'abate Giovanni Benedetto Mittarelli. I codici ritrovati*, Manziana 2010.

MOLINARI 2007

C. MOLINARI, *Studi su Tasso*, Firenze 2007.

MORONCINI 2013

A. MORONCINI, *Michelangelo's Last Judgement: a Lutheran Belief?* in *Beyond Catholicism. Heresy, Mysticism, and Apocalypse in Italian Culture*, a cura di F. De Donno, S. Gilson, New York 2013, pp. 55-76.

PLAISANCE 2004

M. PLAISANCE, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine: 1582-1586*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in Late Renaissance Florence*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 27-29 giugno 2001), a cura di M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, I-II, Florence 2004, I, pp. 119-134 (pubblicato anche in M. PLAISANCE, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici. L'Académie et le Prince. Culture et politique de Côme I^{er} et de François de Médicis*, Manziana 2004, pp. 371-391).

ROSSI 1995

M. ROSSI, *Per l'unità delle arti. La poetica figurativa di Giovambattista Strozzi il Giovane*, «I Tatti Studies», VI, 1995, pp. 169-213.

RUSSI 1990

L. RUSSI, *De Mattei Rodolfo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 606-608 (consultabile online all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/rodolfo-de-mattei_%28Dizionario-Biografico%29/ <12/03/2014>).

RUSSI 2005

L. RUSSI, *Il passato del presente. Rodolfo De Mattei e la storia delle dottrine politiche in Italia*, Pescara, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, 2005.

RUSSO 2010

E. RUSSO, *Tasso e i «romanzi»*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di C Gigante, G. Palumbo, Bruxelles 2010, pp. 321-344.

SIEKIERA 2005

A. SIEKIERA, *Il volgare nell'Accademia degli Alterati*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra, Siena 2005, pp. 87-112 e 331-333.

SOHM 2007

PH. SOHM, *The Artist grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven-Londra 2007.

SCHRÖDER 2003

G. SCHRÖDER, *“Der kluge Blick”. Studie zu den kunsttheoretischen Reflexionen Francesco Bocchis*, Hildesheim 2003.

TASSO/POMA 1964

T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari 1964.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

TRATTATI DI POETICA E RETORICA DEL CINQUECENTO 1970-1974

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di B. Weinberg, I-IV, Bari 1970-1974.

TROVATO 2012

S. TROVATO, *Morelli e la selezione di libri da San Michele e altre biblioteche monastiche sopprese nel 1810*, in BRUSEGAN–ELEUTERI–FIACCADORI 2012, pp. 228-239.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, tetso a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

WEINBERG 1961

B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I-II, Chicago 1961.

WILLIAMS 1997

R. WILLIAMS, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997.

ABSTRACT

Il saggio intende porre l'attenzione sul manoscritto autografo del *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello* di Francesco Bocchi, conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, con la segnatura It. IV 134 (= 5373), e finora trascurato dalla storiografia.

Grazie al puntuale confronto fra la versione presentata dal codice marciano e quella testimoniata dalla stampa (Firenze, Marescotti, 1584) è possibile seguire l'evolvere del pensiero di Bocchi e il mutare delle sue posizioni su alcuni temi centrali nelle discussioni culturali coeve. Le due redazioni del testo si collocano, infatti, in un periodo cruciale per la formazione del letterato fiorentino, dai tardi anni Sessanta del Cinquecento al mutato clima del regno di Francesco I de' Medici, ossia dalla sua comparsa sulla scena con i saggi giovanili, dedicati a Michelangelo e ad Andrea del Sarto ma rimasti inediti, fino alla pubblicazione dell'opera che costituisce la prima compiuta teorizzazione delle sue idee in campo artistico.

The essay focuses on the autograph manuscript of Francesco Bocchi's *Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello*, kept in the Biblioteca Nazionale Marciana of Venice (shelfmark It. IV 134 (= 5373)), and until now neglected by historiography.

The detailed comparison between the manuscript version and the printed edition (Florence, Marescotti, 1584) allows to follow the evolution of Francesco Bocchi's thought and the changes in his viewpoints on some of the central themes of the contemporary cultural discussions. In fact, the two versions of the text characterize a crucial period in Bocchi's formation, from the late 1560s to the 1570s, which were marked by the different climate of the reign of Francesco I de' Medici: from his early essays - celebrating Michelangelo and Andrea del Sarto, but never published - up to the publication of his work on Donatello's S. Giorgio, which constitutes the first systematic theorization of his ideas on the arts.

AMOROUS PASSIONS: VASARI'S LEGEND OF FRA FILIPPO LIPPI IN THE ART AND POETRY OF THE NINETEENTH CENTURY

In April 1914, three months before the outbreak of the First World War, the students of the Dundee School of Art gave a rousing performance of a stage play in seven scenes, complete with musical refrains, entitled «Fra Lippo Lippi, Painter of Florence»¹. The play, which was widely reviewed at the time by the local press, was written by the Scottish author Joseph Lee, who went on to make his reputation as a war poet and chronicler of life in the trenches, and whose work was once acclaimed alongside that of the English war poets Wilfred Owen, Rupert Brooke and Siegfried Sassoon². Before the more serious subject matter of the war claimed his attention, however, Lee's play evoked the pre-war delight in fashionable subjects concerning the Italian Renaissance. It tells the vivid story of the Florentine artist-monk Fra Filippo Lippi (c.1406-1469), whose legend revolved around his carnal appetites and his scandalous elopement with a nun, a circumstance which has not been disproved. Lippi was a genuine historical figure whose works could be seen in the major continental museums, and whose fresco cycles are still preserved in the cathedrals of Prato and Spoleto in Italy. It is a commonly recognised phenomenon that the nineteenth century saw a revival of interest in the art and artists of the quattrocento. In Lippi's case, his legacy became bound up in particular with the cultures of the Romantics, Orientalism, Renaissance revivalism and the Aesthetic Movement.

The most famous source for Lippi's story was Giorgio Vasari's sixteenth-century *Lives of the Artists*, an early modern text which itself underwent a significant revival in artistic circles on both sides of the English Channel during the course of the nineteenth century³. It was Francis Haskell who first explored this subject in an article for the *Art Quarterly* in 1971, an essay which still appears remarkably quirky and fresh. It was later republished in *Past and Present in Art and Taste* in 1987⁴. Haskell's focus was the growth in popularity of subjects drawn from Vasari's *Lives* among the painters of the French Salon in the first half of the nineteenth century. With its witty evocation of literal-minded representations, usually by long-forgotten French artists, of the great Italian painters in boyhood, at work in their studios, in the arms of a lover, or dead or dying, the essay marked a new interest in art's engagement with the artistic past. As Haskell suggested, it was the legend of the fourteenth-century Italian painter Giotto discovered by Cimabue sketching sheep which – along with the life of Raphael, the painter's painter *par excellence* in France – led the production of Vasari pictures at the Salon in the nineteenth century. The Giotto subject painting allowed artists to project their own fantasies about being discovered by a great patron or mentor onto this totemic figure from the past. There was also the opportunity to depict Giotto within a Romantic representation of the landscape, and to say something about the idea of a raw talent schooled by nature, uncorrupted by academic convention⁵. The representation of Giotto and Cimabue, as they appear in the anecdote first found in Ghiberti's *Commentaries* (about 1450) but made famous by

I am indebted to Dr Donato Esposito, Andrew W. Mellon Fellow at the Metropolitan Museum of Art, New York, 2012-2013, for assisting in answering various queries about the French Salon; and to Dr Jody Patterson, Head of Department in Art History at Plymouth University, for commenting so expertly on an earlier draft of this article. I am grateful also to the anonymous readers of the essay on behalf of the editorial committee, for their helpful comments and suggestions.

¹ See LEE 1913.

² See, for example, LEE 1916 and URQUHART 2005, p. 15.

³ FRASER 1992, pp. 43-47. Vasari's text is best known in the second edition of 1568.

⁴ HASKELL 1971 and HASKELL 1987, pp. 90-115.

⁵ See also STURGIS-CHRISTIANSEN 2006, p. 74.

Vasari, became widespread, not only in France, but also in England, Germany and Italy (Fig. 1).

Lippi's appeal for the Romantics, however, was also acute. One of Vasari's most enduring of literary inventions, Lippi's legend tells the story of the wayward artist-friar who falls in love with his model, the nun Lucrezia Buti, whom he seduces and makes pregnant. Earlier in Vasari's tale, Lippi is kidnapped by pirates off the coast of Naples, and held captive for almost two years enslaved in Algiers. Lippi's antics were eagerly re-imagined by artists and writers who projected onto his image their own visions and fancies of burning love affairs with artists' models or exile in exotic climes. The story of Lippi falling in love with his model or his 'Oriental' moment in Algiers provided inspiration at the French Salon, but also for poets in the nineteenth century. The best-known example is that of Robert Browning (1812-1889), whose «Fra Lippo Lippi» of 1855, a dramatic monologue in blank verse form, remains a popular classic and a staple in the study of English Literature due to the sophistication with which it deals with large questions about morality and subjectivity, the purpose of art, and the figure of the artist, all presented in a life-like historical setting. Browning's monk was based closely on Vasari's Lippi, a libertine figure and frequenter of prostitutes whom we first encounter in Browning's poem in the back alleys of Florence, having a run in with the night watchman in the wee small hours⁶. Browning's Lippi was a figure who was both a rogue and a role model for the nineteenth century, decadently transgressive but also exemplary at the mid-century of the creative interplay between personal liberty and artistic freedom.

Rudyard Kipling and 'Fra Lippo Lippi'

By the end of the 1800s, Browning was as influential a source for Lippi's fame as Vasari was. The example of Rudyard Kipling (1865-1936) is a case in point. In his autobiographical memoir *Something of Myself*, written at the end of the author's life and published in 1937, Kipling makes no less than five references to Lippi⁷. Kipling's identification with the figure of young Lippi, in particular, is a recurrent motif in the author's account of his own youth in England and of his early working life in India during the last decades of the nineteenth century. The influence is clearly Browning's and not Vasari, who is not mentioned at all, but whose *Lives* nonetheless provided the biographical details about Lippi that Browning used⁸. Kipling first encountered Browning's poem at school in the late 1870s⁹, and the narrative aspects of Lippi's life as they were evoked by Browning evidently struck a chord with the author. Browning's poem, following Vasari, spoke of Lippi's childhood as an orphan who was placed into the care of the monks of the church of Santa Maria del Carmine in Florence. It was the orphaned Lippi to whom Kipling likened himself when he recalled the hardships of his early years spent in a suburb of Southsea, near Portsmouth, in the care of a woman who took in children whose parents were in India¹⁰. In thinking back to this unhappy time, Kipling was no doubt responding to Browning's exaggerated fiction of Lippi's cruel aunt who drags the youth off to the convent.

Old Aunt Lapaccia trussed me with one hand, (Its fellow was a stinger as I knew)¹¹.

⁶ BROWNING/WOOLFORD-KARLIN-PHELAN 2007, p. 529.

⁷ KIPLING/PINNEY 1990, pp. 11; 22; 25; 43; 83-84; and KNOEPFLMACHER 2012, pp. 606-607.

⁸ For Browning and Vasari see BROWNING/WOOLFORD-KARLIN-PHELAN 2010, p. 406.

⁹ KIPLING/PINNEY 1990, p. 22.

¹⁰ KIPLING/PINNEY 1990, p. 5 and p. 11.

¹¹ BROWNING/WOOLFORD-KARLIN-PHELAN 2007, pp. 534-535; and KIPLING/PINNEY 1990, p. 11.

Describing his incarceration, Kipling dubbed the Southsea boarding house the House of Desolation. He quotes several lines from Browning that describe the young Lippi's watchfulness of his fellow men, when his «soul and sense of him grow sharp alike» and he «learns the look of things». So, writes Kipling of his wary and watchful time in the boarding house, it was with me¹².

If Kipling's first identification with Lippi was an almost stereotypically Victorian evocation of ambivalent masculinity in boyhood, with its Dickensian echoes, another reference to Browning's Lippi registers a quite different inflection of masculinity. In 1888, Kipling was in his early twenties and working in India as an editor on the English language newspaper *The Pioneer*. The author remembers this period in terms that suggest another aspect of Browning's «Fra Lippo Lippi», this time regarding the manliness or the virility of the creative spirit. Victorianists have written often about Browning's Lippi as a thrusting and liberated being who throws off his monkish habit for a life of art and patronage, very much in tune with a Victorian ideal of manly productiveness, commercial success and artistic potency¹³. So it is interesting to see how this notion transferred itself to Kipling as he came into his own as a staff writer. He likened his high-volume turning out of sometimes three or five thousand words a week on the newspaper to Lippi's delight in the blank walls of the monastery of the Carmine, which, as Vasari tells us, he covered with painted designs. «'Twas ask and have», recalled Kipling, quoting Browning, «'Choose for more's ready,' with a vengeance»¹⁴.

The ease with which Kipling introduced references to Lippi into his memoirs, quoting lines from Browning as a shorthand for particular instances, is itself suggestive of a horizon of expectation then current regarding Browning and his painter poems that Kipling could take for granted in his audience¹⁵. Kipling himself grew up with a degree of artistic and visual literacy, as the nephew of the Pre-Raphaelite artist Edward Burne-Jones and his wife Georgina, who was his mother's sister¹⁶. Kipling's father Lockyard Kipling was an art teacher and curator in Lahore in British India, who made the ten low-relief plaques in terracotta that were photographed as illustrations for Kipling's novel *Kim* around 1900. Here, too, Kipling remembers his father focusing in upon the detail of an Indian architectural motif for one of the plates, rubbing his beard, and quoting lines from Browning's «Fra Lippo Lippi». These lines themselves convey something of the Ruskinian and Pre-Raphaelite evangelising aesthetic of 'truth to nature': «If you get simple beauty and naught else, You get about the best thing God invents»¹⁷.

Vasari's Lives and the Nineteenth Century

Although Kipling's example shows that Browning's poem found an audience for the character of Lippi that was independent of Vasari, Browning's poem contributed to Vasari's revival as well. Readers no doubt went back to the original source to learn more about Lippi as he was sketched out in Browning's piece, or about other artists described in the *Lives*. The newspaper reviews of Joseph Lee's play make it clear that the popular recognition of the two sources went hand in hand. The *Dundee Advertiser* noted the influence of Browning's «Bohemian monk, upon whose shoulders vows sat so easily» for example, but also that Lee,

¹² BROWNING/WOOLFORD–KARLIN–PHELAN 2007, p. 536; and KIPLING/PINNEY 1990, p. 11.

¹³ SUSSMAN 1992, p. 187.

¹⁴ KIPLING/PINNEY 1990, p. 43.

¹⁵ Browning's other two painter poems which were influenced by Vasari's *Lives* are «Andrea del Sarto» and «Pictor Ignotus». See BROWNING/WOOLFORD–KARLIN–PHELAN 2010, pp. 385-403; and pp. 226-231.

¹⁶ KIPLING/PINNEY 1990, p. ix.

¹⁷ KIPLING/PINNEY 1990, p. 83.

like Browning, «went to Vasari for his material»¹⁸. Another newspaper feature even ran under the subheading «Vasari Legends»¹⁹.

The occurrence of Lee's play just prior to the First World War is a reminder of the strength of the artistic cultures of the preceding century as they coalesced into a visibly zeitgeistian moment at that time. The play's example also reflects the rise of art history as a popular literary taste, which was helped along by the cult of Vasari as it grew over the period of the nineteenth century. Vasari was first translated into English in 1850 by Mrs Jonathan Foster, one of a number of noted women art writers and translators during the mid-1800s²⁰. It appeared cheaply in five volumes for the publisher Henry Bohn's Standard Library, an aspect of Vasari's book history which itself signals the popular reach of the *Lives*²¹. Even before this translation, readers could find excerpts from Vasari in the art press in England and on the continent. Artists and connoisseurs with a grasp of other languages could read Vasari in the original, or in the German and French translations that were published during the 1830s and 1840s by Ludwig Schorn and Ernst Förster, and by Léopold Leclanché and Philippe-Auguste Jeanron, the curator of the Louvre²². The most commonly used Italian translations during the nineteenth century were the Passigli volumes edited by Giovanni Masselli, published between 1832 and 1838; the Le Monnier edition, published in Florence between 1846 and 1857; and the later version by Gaetano Milanesi, published between 1878 and 1885, which was based on extensive archival research, in keeping with the times²³. And while English artists and writers certainly read Vasari in the original – we know that Browning used the Le Monnier edition, for example²⁴ – by the middle of the century, the groundwork had been laid for the wider dissemination of Vasari's reputation and for an English edition. Writers from Thomas Carlyle to Oscar Wilde, and of course John Ruskin, were quick to reference Vasari's *Lives* as part of their literary horizons.

Fra Filippo Lippi at the French Salon

The story of Lippi's rediscovery begins with the French Salon, which, as Haskell noted, included at least one painting after the lives of the old masters every year from the Salon of 1804 until the Salon of 1886. By the middle of the nineteenth century, as many as twenty examples of the genre could be seen in any one year²⁵. These pictorial representations were often, but not always concerned with the lives of those Italians given special mention by Vasari – Giotto, Leonardo, Raphael and Michelangelo. As the tendency took hold, artists turned also to the life stories of Rubens, Rembrandt, David Teniers or Van Dyck²⁶. One of the better-known works of the art-biographical genre, and one which was referenced *en passant* in Haskell's essay, happens also to be a Lippi picture. (Fig. 2) Paul Delaroche's *Filippo Lippi Falling in Love with his Model* (1822, Musée Magnin, Dijon), was exhibited at the Paris Salon in

¹⁸ FRA FILIPPO LIPPI 1914, by kind permission of University of Dundee Archive Services.

¹⁹ FRA FILIPPO LIPPI 1913, *ibidem*.

²⁰ VASARI/FOSTER 1850-1852. For other women art writers of the period see, for example, Lady Elizabeth Eastlake [née Rigby] (1809-1893), the wife of the first Director of the National Gallery in London, Sir Charles Eastlake (1793-1865). She translated several important continental art histories into English, including Johann David Passavant's *Tour of a German Artist in England* (1836) and Gustav Waagen's *Treasures of Art in Great Britain* (1854). See PASSAVANT 1836, WAAGEN 1854 and AVERY-QUASH-SHELDON 2011, pp. 58-59; and p. 128.

²¹ For more on Mrs Foster's edition of Vasari, see RUBIN 2010.

²² VASARI/SCHORN-FÖRSTER 1832-1849 and VASARI/LECLANCHÉ-JEANRON 1839-1842.

²³ VASARI/MASSELLI 1832-1838; VASARI/MARCHESE-MILANESI-PINI 1846-1857; and VASARI/MILANESI 1878-1885.

²⁴ BROWNING/WOOLFORD-KARLIN-PHELAN 2007, p. 525.

²⁵ HASKELL 1971, p. 58.

²⁶ *Ibidem*, p. 70.

1824 (no.456) under the full title, «Philippe Lippi chargé de peindre un tableau pour un couvent, devient amoureux de la religieuse qui lui servait de modèle» (Philippe Lippi, tasked with painting a picture for a convent, falls in love with the nun who serves as his model)²⁷.

Delaroche's painting takes its subject from that best-known of Vasari's Lippi anecdotes. According to the *Lives*, Lippi first encounters Lucrezia as the model for the figure of the Virgin Mary for the high altarpiece of the church of Santa Margherita in Prato. Vasari writes:

[...] Fra Filippo contrived to persuade the nuns to allow him to make a portrait of her for a figure of Our Lady in the work he was doing for them. With this opportunity he became even more enamoured of her, and then wrought upon her so mightily, what with one thing and another, that he stole her away from the nuns and took her off on the very day when she was going to see the Girdle of Our Lady, an honoured relic of that township, being exposed to view²⁸.

In Vasari's version of things, Lucrezia becomes pregnant and bears Lippi a son out of wedlock, the painter Filippino Lippi. Her father, says Vasari with his typical wryness, never smiled again.

Despite its merry treatment of the subject, Delaroche's painting supports Haskell's general point that pictures after the lives of the artists were also serious exercises in self-identification concerning the vocation of the painter. Although Delaroche shows a glimpse of the convent's chapel at the top of the painting, where the back view of a statue of the Virgin Mary can be seen, the draped curtain which divides the space effectively creates an anachronistically nineteenth-century *atelier* in which Delaroche's Lippi takes on a decidedly Romantic-period timbre. The *mis-en-scène* of the studio is notably un-Renaissance in character, with its modern-day artist's palette and oil paints, and with the artist's chest, and the portfolio of drawings in the right foreground. Furthermore, we know from Stephen Bann's work on Delaroche that the artist probably intended to make a very real reference to his own *milieu* in his Lippi picture. Bann suggests that the model for Lippi was Adolphe Roger (1800-1887), a friend and fellow pupil of Delaroche's in the studio of the French history painter Antoine-Jean Gros (1771-1835). In the painting, 'Lippi' wears a medal on a chain around his neck, which perhaps makes reference to the *médaille de deuxième classe* awarded to Roger at the Salon of 1822, the year in which Delaroche's picture was painted²⁹.

The way that Lippi and his model are depicted can also be identified with the particular time and the place, the epoch of Delaroche and his peers. Vasari tells us that Lippi's son was ten years old when Lippi died at the age of fifty-seven³⁰. In Delaroche's picture, however, the figure of Lippi is a young suitor, not the worldly middle-aged monk of Vasari's story. The idea of youth is evidently a theme throughout, appropriately enough since Delaroche was only about twenty-five years old himself when he painted the work, which he signed «Delaroche j[eu]ne» across the cover of the painted portfolio at the bottom right of the picture. The depiction of the lovers combines a sweetly innocent propriety with an underlying suggestion of sexual awakening, which is nevertheless chaste and historic-looking in the manner of the so-called troubadour paintings which inspired it. The most influential of these was the painting by Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) of another pair of lovers from the Renaissance, his *Paolo and Francesca* (Musée des Beaux-Arts, Angers, 1819), which portrayed the couple as they are described in Dante's fourteenth-century *Divine Comedy*. The young lovers are trapped forever in a whirlwind, which is their punishment for becoming swept away

²⁷ *LES CATALOGUES DES SALONS* 1999, II, p. 90.

²⁸ VASARI/DE VERE 1996, I, p. 439.

²⁹ BANN 1997, p. 74.

³⁰ VASARI/DE VERE 1996, I, p. 442.

by lust. The theme of desire transposed to historic climes underpins both of the images by Ingres and Delaroche, and it had great appeal for the Romantics. Such paintings didn't always stick slavishly to the strictest historicism, however. As Stephen Bann observes, the «*galant*», suggestive protrusion of Lippi's sword handle from his tunic derives more from the age of Watteau and Fragonard than from the «*annals of the Renaissance*»³¹.

Delaroche's was not the first Lippi painting to appear at the Salon. He may have taken inspiration from another work shown just a few years earlier, by the then-acknowledged master of the art-historical genre painting, Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863). Bergeret's *Philippe Lippi, peintre Florentin* (Fig. 3) is the earliest known picture after the life of Lippi, which appeared at the Salon of 1819 (no.56)³². Bergeret was a contemporary of Ingres, with whom he was a pupil in the studio of the neo-classical painter Jacques-Louis David (1748-1825). Bergeret's painting *Les Honneurs rendu à Raphael après sa mort* (Musée du Louvre, Paris) was a great success at the Salon of 1806, before Ingres became better known for his own Vasarian scenes, such as his *Francis I Receives the Last Breaths of Leonardo da Vinci* (1818, Musée du Petit Palais, Paris) or his *Raphael and his Mistress* (1814, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.)³³. Bergeret's Lippi painting was accompanied by a companion piece at the Salon of 1819 (no.57), this time patriotically marking the honours paid in death to the French seventeenth-century classicist painter Poussin³⁴.

For his Lippi painting, Bergeret took his subject from a different Vasari anecdote. This was the one in which Lippi falls victim to Barbary pirates whilst characteristically «disporting himself» with his friends one day, in a pleasure boat off the coast of Naples³⁵. Bergeret chose to depict Lippi's subsequent enslavement in Algiers. To be sure, the subject was more obscure, and Bergeret's painting was accompanied by some lines of explanatory text at the Salon, while Delaroche's was not³⁶. However, the scene provided Bergeret with the opportunity to exploit the strongly Orientalist flavour of the anecdote at a time when French artists were fascinated by and producing works about the East, slaves and the harem. The mode intensified following Napoleon's campaigns in Egypt and Syria (1798-1801). These and other Eastern subjects were widely depicted by artists such as Anne-Louis Girodet (1767-1824) and Delaroche's teacher Antoine-Jean Gros, whose works emphasised the details of exotic plants, turbaned heads and glinting curved swords during the first decades of the nineteenth century when Bergeret was painting. The spread of Orientalism peaked during the 1820s with Delacroix's *The Death of Sardanapalus* of 1827 (Musée du Louvre, Paris), which was based on Byron's play of the same name, and with Victor Hugo's collection of poems inspired by the Greek War of Independence, *Les Orientales* (1829). There, Hugo declared that if the age of Louis XIV was the era of all things Greek and Roman, the nineteenth century was *de facto* the age of Orientalism³⁷.

Thus it makes sense that Bergeret's image was precise in the choice of the moment it depicts. Vasari's anecdote, in a characteristically grandiloquent and classically-inspired manner describes the moment when Lippi regains his freedom by drawing the perfect portrait of his Moorish captor upon a wall, using only a piece of charcoal plucked from the embers of the fire. Such anecdotes in Vasari have to do with the special power of art to amaze or to deceive the eye which can be found in the writings of Pliny the Elder and others. Truly glorious it was,

³¹ BANN 1997, pp. 74-75.

³² *LES CATALOGUES DES SALONS* 1999, I, p. 324.

³³ HASKELL 1971, pp. 58-60.

³⁴ *LES CATALOGUES DES SALONS* 1999, I, p. 324.

³⁵ VASARI/DE VERE 1996, I, p. 436.

³⁶ *LES CATALOGUES DES SALONS* 1999, II, p. 90.

³⁷ HUGO 1834, III, p. xiv.

says Vasari, that art, which seemed like a miracle to these foreigners, had the power to secure a man's freedom from those whose usual business was punishment and condemnation³⁸.

Bergeret's choice of subject is testament to how closely artists were reading Vasari's text during the first decades of the nineteenth century, when the French Romantics in particular were rediscovering the artistic treatises of the past³⁹. Bergeret's depiction is faithful to Vasari's original, with its references to the full-length portrayal of Lippi's captor, dressed in his Moorish costume, upon the white wall, and to the manacle and chain around Lippi's wrist and ankle. The contemporary signs of Orientalism are there also, in Bergeret's addition of a young slave boy who holds an exotic fan made from peacock feathers, and the brightly coloured sunflower placed in a wine decanter to the right of the painting. The pink-streaked evening skies which can be seen through the brick-arched window opening are also suggestive of foreign lands. And, if modern art historians have identified a gendered erotic charge to such Orientalist images, in which the young male body, such as the one depicted in Jean-Léon Gérôme's painting *The Snake Charmer* (1879, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.) becomes the focus of a sexualised, colonizing gaze⁴⁰, Bergeret's Lippi evokes a similar mood. We know very little about how Bergeret's painting was received, but in spite of Lippi's Western identity as an Italian painter, Bergeret's picture trades on the powerful sensuality of Orientalism, representing Lippi in the familiar mode of the slave offered up for the voyeuristic pleasure of the French viewer. With his carefully represented physique and a posterior richly dressed in plush plum velvet, we might surmise that this Romantic iteration of Lippi appealed precisely because he was hardly dressed at all in the conventional sense, with his bohemian white shirt sleeves and bare legs and feet.

Making a case study of the Lippi paintings by Bergeret and Delaroche, then, serves to underline the importance of Vasari's appeal in the nineteenth century. We know that Delaroche's library contained many volumes on the lives of painters, including a rare copy of Vasari published at Florence in 1568, and the more recent edition of the Lives published in Milan in 1807⁴¹. Subjects of this sort that evoked the history of art appealed also to collectors – Delaroche's painting was bought by the Société des Amis des Arts for 1000 francs following its first display⁴², while Bergeret's *Les Honneurs rendu à Raphael* was bought by Napoleon⁴³. The significant number of Vasari subject pictures produced during the nineteenth century suggests that artists themselves were working in dialogue with one another as part of this trend. We can see this in the two Lippi pictures by Bergeret and Delaroche, in the way that both of them include red Turkish-style carpets that are noticeably similar in design. Stephen Bann notes, for example, that Delaroche's carpet is 'oriental'.⁴⁴ While the inclusion of an orientalising reference of this kind in Bergeret's painting is unstartling, its presence also in Delaroche's scene perhaps takes on new meaning in the context of Bergeret's representation, just a few years earlier, of Lippi's episode in Algiers.

Fra Filippo Lippi, Orientalism and the English Poets

It was Vasari's reference to Lippi's enslavement in foreign lands which captured the imagination of the English writer Walter Savage Landor (1775-1864), even before Browning

³⁸ VASARI/DE VERE 1996, I, p. 436.

³⁹ GOTLIEB 2002, pp. 473-474.

⁴⁰ NOCHLIN 1983, pp. 46-59.

⁴¹ BANN 1997, p. 282, note 21. For the Milan edition of the Lives, see VASARI/S.T.C.I. 1807-1811.

⁴² BANN 1997, p. 74.

⁴³ HASKELL 1971, p. 58.

⁴⁴ BANN 1997, p. 74.

wrote his Lippi poem. Landor is best known for his *Imaginary Conversations*, long prose pieces in which he invented vivid dialogues as they might have been overheard between the historical personalities of the past. Like Browning, Landor had lived in Florence, and he was part of the Renaissance revivalism that was growing in English literary and artistic circles in Italy and at home during the nineteenth century. In London, Landor knew the poet Leigh Hunt (1784-1859), who wrote impassioned odes to Italy («Enchantress Italy») and to Raphael and his mistress as she was described by Vasari⁴⁵. In a similar vein, Landor added his dialogue between «Fra Filippo Lippi and Pope Eugenius the Fourth» to the second volume of his collected works in 1846⁴⁶, where it joined, among others, colloquies between Dante and Beatrice, and the Italian noblewoman and poet Vittoria Colonna and Michelangelo.

Landor's turn to Lippi during the 1840s can be contextualised by the general Vasari revival that was underway during that decade. The 1840s saw a number of popular retellings of Vasari in English book culture, chief among which was Anna Jameson's *Memoirs of the Early Italian Painters* of 1845. Jameson's account of Lippi's life in the Vasarian mode included the anecdote, for example, about his capture by pirates. According to Jameson, Lippi was

[...] restless, ardent, and abandoned to the pursuit of pleasure [...] he at length broke from the convent and escaped to Ancona. The rest of his life is a romance. On an excursion to sea he was taken by the African pirates, sold as a slave in Barbary, and remained in captivity eighteen months. With a piece of charcoal he drew his master's picture on a wall, and so excited his admiration that he gave him his freedom, and dismissed him with presents⁴⁷.

While it was typical of the period that Landor's work would reflect the influence of the Italian Renaissance, what is more striking is the way that Lippi's life prompted an entire Orientalist fantasy for Landor, based upon just a few lines from Vasari. Lippi's adventure at the hands of a Moorish slave trader, Abdul the corsair, becomes the main topic of conversation between the artist and the Pope, a focus which is worked up into a rich dramatization, almost, of Lippi's sojourn amidst the *mis-en-scène* and sights and sounds of contemporary Tunis. Landor had been writing in the Orientalist mode since the 1790s when he produced his epic poem *Gebir* (1798)⁴⁸. The development of his interest is reminiscent of Byron's Oriental romances, especially those based on Turkish folklore and customs.

The Pope is eager to hear about Lippi's travels and his time spent in the company of the Moors, the details of which he extracts from the artist with an obvious degree of prurience and fascination. Landor sets up a juxtaposition of Western propriety and the barbarous East in which the East is revealed to be a place of greater liberty and sexual freedom than the West, with its repressive and hypocritical constraints of the priesthood. Landor was vehemently anti-Catholic, so it is not surprising that the character of Lippi offered him such potential for a critique of the basic cultural prejudices of the church⁴⁹. The Pope reveals himself to be narrow-minded and lacking in true civility – «Obstinate blind reprobates!», he jeers about the Moors, when he discovers their habit of bathing themselves every morning. To which Lippi replies, «More is the pity! for they are hospitable, frank and courteous»⁵⁰. «Detestable rites!», the Pope continues, determined to win the moral high ground. «I venture to affirm that, in the whole of Italy and Spain no convent of monks or nuns contains a bath»⁵¹.

⁴⁵ EDGECOMBE 1994, p. 186; and LEIGH HUNT'S LONDON JOURNAL 1834, p. 270.

⁴⁶ LANDOR 1846, II, pp. 81-90.

⁴⁷ JAMESON 1845, I, p. 112.

⁴⁸ LANDOR 1798, especially pp. 40-41.

⁴⁹ PLAMPIN 2004.

⁵⁰ LANDOR 1846, II, p. 86; and PLAMPIN, *ibid*.

⁵¹ LANDOR 1846, II, p. 88.

Once Lippi's recollections shift to Eastern climes, Landor is able to fully develop the exotic detail of the Orientalist theme. There is much talk of strange foodstuffs, fine dried locusts and olives the size of eggs and the colour of bruises; of quails, honey and rice; or of songs about ladies with eyes like the curved scimitars of Damascus, whose eyebrows meet in the middle like two cudgels. The balance of the plot is reserved for the theme of women, a thread with which Landor embroiders considerably upon Vasari's original lines. First, there is an insinuation about the relationship between Lippi and the canon's niece, Donna Lisetta, Lippi's model for an angel in a «Holy Family» for the Pope. She was also, we hear, one of Lippi's party when the group was captured at sea. «The angel with the amethyst-coloured wing?», asks His Holiness. «I thought she looked wanton: we must pray for her release»⁵². There is also Almeida, a beautiful slave girl of Abdul's, who, somewhat like Vasari's corrupted Lucrezia, is a pious Catholic born in Biscay, who was journeying along the coast by sea to her confirmation when she was captured.

Vasari's basic plot and Landor's Orientalist retelling of it are brought together around the moment of Lippi drawing his master's portrait upon the wall. Here the anecdote receives some fictional revision whereby Abdul takes Lippi to a country estate some miles outside Tunis to be its keeper. This is a Romantic ruin at the centre of which there is a bathing pool and fountain that have fallen into disrepair. Lippi proceeds to draw his master's portrait upon a smooth, bricked up window arch in the ruined villa, but this time depicting him in the company of the alluring slave girl. In Landor's version of the portrait, Abdul's foot rests in the servant's lap as she dries his feet after bathing with the edge of her saffron-coloured robe. But how! demands the corsair in awe when he sees the work, has the monkish Lippi «seen above the sandal» to convey a woman's limbs so? Thus the astonishment which is reserved in Vasari's account for the wonder of Lippi's art, shifts in Landor's retelling to an open admiration not only of Lippi's artistic talents but of his worldliness and sexual confidence.

Like Landor, Browning eschewed a straightforward repeating of Vasari's story. Browning's Lippi is a free-living, fully sexualised man who is not so much a slave to his desires as an all-seeing harbinger of things to come, of a time when the creative spirit is freed from slavery to the church and its constraints, both moral and artistic. Browning took his cue from Landor, who was a personal acquaintance and whose dialogue on Lippi Browning would have known⁵³. Most obvious is Browning's introduction of a cleric's niece who models for Lippi – «Take the prettiest face, The prior's niece» – a plot device which comes from Landor rather than Vasari. Browning also followed Landor's lead by choosing a single scene from Vasari's life of Lippi, on which he built his fully realised story in dramatic form. In Browning's case, this was the vividly-wrought moment whereby Lippi, tired of being locked up by his patron Cosimo de' Medici to deliver upon his commission, and, driven on by his «amorous – nay, beastly – passion», ties his bed-sheets together and lets himself down from a window to indulge himself with wine, women and song in the streets below. «[...] zooks, sir, flesh and blood, That's all I'm made of!», echoes Browning's poem.

[...] Into shreds it went,
Curtain and counterpane and coverlet,
All the bed-furniture – a dozen knots,
There was a ladder!⁵⁴

⁵² LANDOR 1846, II, p. 82.

⁵³ BROWNING/WOOLFORD–KARLIN–PHELAN 2010, p. 482.

⁵⁴ BROWNING/WOOLFORD–KARLIN–PHELAN 2007, p. 533.

Fra Filippo Lippi and the Nineteenth Century

Given the lively nature of Landor's and Browning's evocations of the character of Fra Filippo Lippi, and their faithfulness to Vasari's text, it is perhaps surprising that there are no known examples of English pictures after the life of Lippi during the nineteenth century. In 1855, the year Browning published his poem, the Vasari revival was at its height in England and on the continent. This was the year that Frederic Leighton showed his first major work at the Royal Academy, his vast art-historical subject painting, *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession Through the Streets of Florence* (Fig. 5), a work which took its subject directly from Vasari and included the common pairing of Cimabue and his apprentice boy Giotto. Leighton's piece was painted in Italy, where the taste for paintings after the lives of the artists was felt more strongly in the continental academies than in England. It is not so well known that Italian as well as French artists made many works after the lives of painters during the nineteenth century. In 1855 the Italian artist Antonio Gualdi (1796-1865) painted a striking, purposeful and beautifully executed Lippi picture, his *Fra Filippo Lippi e Lucrezia Buti* (Fig. 6). Other Italian artists followed suit, most notably the academic painter Gabriele Castagnola (1828-1883), who made a name for himself almost entirely as a result of his many paintings of Lippi and Lucrezia (Figg. 7 and 8), which were painted in a sentimental and highly-finished style somewhat like that of the later English Pre-Raphaelites John Roddam Spencer Stanhope (1829-1908) or Arthur A. Dixon (1872-1959). Nor is it incidental that both Gualdi's and Castagnola's careers were built in Florence, where it was natural that artists would pay homage to their Tuscan predecessors as they were lauded by Vasari. Several of the versions of the subject painted by Castagnola make reference to a more specific sense of place still, by setting the lovers in the unmistakable interior of Prato Cathedral, the town where Lippi and Lucrezia are supposed to have met, and the location of Lippi's fresco cycles of the lives of Saint Stephen and Saint John the Baptist in the cathedral choir.

In France, on the other hand, by comparison with England's case, artists continued to respond to Lippi's legacy throughout the nineteenth century. Artist-travellers from Ingres to Gustave Moreau made sketches in Italy after Lippi's works⁵⁵, while the painter and lithographer Achille Jacques-Jean-Marie Devéria (1800-1857) produced a pair of illustrations in the Romantic style of Dante's Paolo and Francesca and «Philippo-Lippi» sometime around the middle of the century⁵⁶. As late as the Salon of 1884, a finely detailed plaque in low relief of Lippi and Lucrezia was shown by the female sculptor Marcelle Renée Lancelot (1884-1938), which is now in the museum at Troyes in Northern France (Fig. 9)⁵⁷.

Though there are no English equivalents of the Lippi responses by the French or Italian artists in the nineteenth century, it seems fitting, by way of a conclusion, to signal how a turn to a wider cultural landscape than the high arts of poetry and painting alone reveals a wider reception of Renaissance artists in British popular culture during the nineteenth century. As Lippi's name became modish he was referenced up and down the country in gallery notices, public lectures and gossiping editorials about art and literature. We learn from the pages of the *The Graphic*, for example, that Lippi and Lucrezia were included in a painted mural decoration in 1886, now demolished, in a sequence of celebrated lovers for the grand saloon of Eaton Hall in the north west of England, the seat of the first duke of Westminster⁵⁸. In keeping with

⁵⁵ See, for example, Ingres's sketches after Lippi's frescoes at Spoleto: Musée Ingres, Montauban, INV. MI.867.4015; 33 F28 SP (Inventaire Cambon); 3578 (Inventaire Momméja); and INV. MI.867.4452 ; 9b F22 SV (Inventaire Cambon); and Gustave Moreau's line drawings after Lippi's *Novitiate Altarpiece* then in the Academy at Florence and now in the Uffizi: Musée Moreau, Paris, INV. Des.4770 and INV. Des.4402.

⁵⁶ See Christie's 1991, Sale 4403: *Prints*. London, 18 September, 1991, lot 87.

⁵⁷ See the Musées de Troyes, INV.891.10.2; RE. 9; and Figure 9.

⁵⁸ *EATON HALL* 1886, pp. 93-100; p.97.

the revivalist taste for Renaissance chivalry, the frieze also included Raphael and his mistress La Fornarina, Petrarch and Laura, and Dante and Beatrice. In 1892, the Victorian artist Edward Armitage RA (1817-1896), a former pupil of Delaroche and himself a well-known mural painter, was working on a figure illustration of «Fra Fillippo Lippi»[sic] for another decorative frieze, now unknown, commemorating the old masters⁵⁹.

The 1870s and 1880s saw a particular peak in the revival of Lippi's reputation, spurred on by the Aesthetic Movement and the cult of Botticelli. Aestheticism's emphasis on beauty and sensuousness in art, together with Walter Pater's well-regarded work of criticism *Studies in the History of the Renaissance* (1873) brought the finely detailed art of Botticelli, particularly his representation of women, to wider attention. The reputation of Lippi, as a Florentine painter of the same era, and one renowned as a sensualist to boot, received a natural boost. Even the proselytising Ruskin couldn't fail to come under the influence of Aestheticism on the matter of Lippi. No-one, he writes in *Ariadne Florentina* in 1876, not even Botticelli, painted lilies as well as Lippi⁶⁰.

It was during the 1880s that the title page to the Royal Academy exhibition catalogue for 1886 opened with a quotation from Browning's «Fra Lippo Lippi» – «we're made so that we love, First when we see them painted»⁶¹. Meanwhile the Ruskin Gallery in Sheffield, newly opened in 1883, prized among its exhibits a copy of Lippi's Uffizi Madonna (c.1455, Galleria degli Uffizi, Florence) which was made by Charles Fairfax Murray under Ruskin's sponsorship⁶². Across the Welsh border in Cardiff in 1884, members of the Naturalists' Society were educated on the subject of Lippi and other artists of the quattrocento in an evening lecture⁶³. When the Turner House Gallery opened in the same city in 1888, a donor museum which was established with the social aim of providing broad public access to the arts on Sundays, it was the example of Browning's Lippi to whom the philanthropist James Pyke Thompson turned during his opening speech⁶⁴. The idea of the 'aesthetic' Lippi was especially well conveyed by the *London Daily News* in 1887, which parodied «students' day» at the National Gallery to full effect. Among the scamps populating the Gallery's corridors, the piece describes «the aesthetic young student, who has tarried here till his hair has grown long, and who flits about like a butterfly from Botticelli to Lippo Lippi»⁶⁵. The following year, it was the newly reinstated middlebrow periodical *The Scots Magazine* which cited Lippi as a quintessential 'aesthetic' artist, «A soul sensitive to every line of beauty and every dash of colour»⁶⁶.

It is thus gratifying to note that the potential remains to make new rediscoveries regarding the realm of taste first brought to our attention by Haskell four decades ago. Paintings after the lives of the old masters, once such a part of the artistic sphere in the nineteenth century, are now more often than not relegated to the storerooms of the museum. Yet as Haskell argued, they tell us more than a little about the artistic preoccupations of the age that produced them. Haskell's contribution was to recognise that the canon is not fixed, nor bound to universalising or monolithic hierarchies, but mutable and ever changing. Moreover, his belief that shifts in taste are linked to knowable factors, to recoverable contexts, ties his contribution to a social history of art that is still fundamental to the discipline. With today's turn to a history of visual culture rather than a history of art, we are yet more attuned to the richness and the reach of changing artistic fashions. The brief reception history sketched here of Vasari's legend of Fra Filippo Lippi is testament to how far an artistic

⁵⁹ *A GLANCE THROUGH THE STUDIOS* 1892, p. 402.

⁶⁰ HOCH 2005, p. 68.

⁶¹ *LITERARY AND ART NOTES* 1886, p. 6.

⁶² *MR RUSKIN'S MUSEUM* 1883, p. 7.

⁶³ *DISTRICT NEWS, CARDIFF* 1884, p. 3.

⁶⁴ «TURNER HOUSE» GALLERY AT PENARTH 1888, p. 3.

⁶⁵ *STUDENTS' DAY IN THE NATIONAL GALLERY* 1887, p. 2.

⁶⁶ *MORALITY AND ART* 1888, p. 169.

mythology can travel, from Florence in the Renaissance to the regions of England, Scotland and Wales in the nineteenth century. From pageants and plays, to poems and newspaper punditry, the indexes of taste now recognised by the historian will only continue to expand the story of art's permeation into cultural life in the nineteenth century.



Fig. 1: Gaetano Sabatelli, *Cimabue observing the young Giotto drawing a goat on a rock*, 1847, Galleria d'Arte Moderna, Florence. Photograph © Bridgeman Images



Fig. 2: Paul Delaroche, *Fra Filippo Lippi falling in love with his model*, 1822, Musée Magnin, Dijon. Photograph © RMN-Grand Palais/Jean-Pierre Lagiewski.



Fig. 3: Pierre-Nolasque Bergeret, *Fra Filippo Lippi*, 1819, Musée d'Art Thomas Henry, Cherbourg. Photograph © Giraudon/Bridgeman Images



Fig. 4: Details of the Turkish-style carpets in Bergeret's (left) and Delaroche's (right) Lippi paintings



Fig. 5: Frederic Lord Leighton, *Cimabue's celebrated Madonna is carried in procession through the streets of Florence*, 1855 © Her Majesty the Queen (on loan to the National Gallery, London)



Fig. 6: Antonio Gualdi, *Fra Filippo Lippi and Lucrezia Buti*, 1855, private collection. Photograph © Fausto Franzosi



Fig. 7: Gabriele Castagnola, *Filippo Lippi and the nun Lucrezia Buti*, 1860, Palazzo Pitti, Florence.
Photograph © De Agostini Picture Library/Bardazzi/Bridgeman Images



Fig. 8: Gabriele Castagnola, *The embrace of Fra Filippo Lippi and Lucrezia Buti*, 1871, private collection.
Photograph © Christie's Images/Bridgeman Images



Fig. 9: Marcelle-Renée Lancelot-Croce, *Fra Filippo Lippi et Lucrezia Buti*, 1884 © Les Musées de Troyes



Fig. 10: Cast photograph of the performance of Joseph Lee's play «Fra Filippo Lippi» at Dundee School of Art, April 1914 © University of Dundee/reproduced with the permission of University of Dundee Archive Services

BIBLIOGRAPHY

AVERY-QUASH-SHELDON 2011

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

BANN 1997

S. BANN, *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997.

LES CATALOGUES DES SALONS 1999

Les catalogues des Salons des Beaux-Arts (1801-1834), edited by P. Sanchez et X. Seydoux, I-II, Paris 1999.

FRA LIPPO LIPPI 1913

Books of To-Day. *Fra Lippo Lippi*, «Dundee Advertiser», 24 December 1913.

FRA LIPPO LIPPI 1914

Dundee School of Art. «*Fra Lippo Lippi*», «Dundee Advertiser», 30 April 1914.

EDGECOMBE 1994

R.S. EDGECOMBE, *Leigh Hunt and the Poetry of Fancy*, New Jersey 1994.

FRASER 1992

H. FRASER, *The Victorians and Renaissance Italy*, Oxford 1992.

MR RUSKIN'S MUSEUM 1883

Mr Ruskin's Museum, «Glasgow Herald», 5 December 1883, p. 7.

GOTLIEB 2002

M. GOTLIEB, *The Painter's Secret: Invention and Rivalry from Vasari to Balzac*, «The Art Bulletin», LXXXIV, 3, September 2002, pp. 469-490.

EATON HALL 1886

Eaton Hall, «The Graphic», 23 January 1886, pp. 93-100.

A GLANCE THROUGH THE STUDIOS 1892

A Glance Through the Studios, «The Graphic», 26 March 1892, p. 402.

HASKELL 1971

F. HASKELL, *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting*, «Art Quarterly», XXXIV, 1, 1971, pp. 55-85.

HASKELL 1987

F. HASKELL, *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, London 1987.

HOCH 2005

A.S. HOCH, *The Art of Alessandro Botticelli through the Eyes of Victorian Aesthetes*, in *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, edited by J.E. Law and L. Østermark-Johansen, Aldershot 2005, pp. 55-85.

HUGO 1834

V. HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie. III Les Orientales*, Paris 1834 (First published 1829).

JAMESON 1845

A. JAMESON, *Memoirs of the Early Italian Painters, and of the Progress of Painting in Italy*, I-II, London 1845.

KNOEPFLMACHER 2012

U.C. KNOEPFLMACHER, *Kipling as Browning: From Parody to Translation*, «Victorian Poetry», I, 4, Winter 2012, pp. 605-623.

LANDOR 1798

W.S. LANDOR, *Gebir; A Poem in Seven Books*, London 1798.

LANDOR 1846

W.S. LANDOR, *The Works of Walter Savage Landor*, I-II, London 1846.

LEE 1913

J. LEE, *Fra Lippo Lippi: Painter of Florence. A Play in Seven Scenes*, Dundee 1913.

LEE 1916

J. LEE, *Ballads of Battle*, London 1916.

LEIGH HUNT'S LONDON JOURNAL 1834

«Leigh Hunt's London Journal», 34, Wednesday 19 November 1834, p. 270.

STUDENTS' DAY IN THE NATIONAL GALLERY 1887

Students' Day in the National Gallery, «London Daily News», 27 January 1887, p. 2.

NOCHLIN 1983

L. NOCHLIN, *The Imaginary Orient*, «Art in America», May-June 1983, pp. 46-59.

LITERARY AND ART NOTES 1886

Literary and Art Notes, «Pall Mall Gazette», 30 April 1886, p. 6.

PASSAVANT 1836

J. PASSAVANT, *Tour of a German Artist in England with Notices of Private Galleries, and Remarks on the State of Art*, I-II, London 1836.

KIPLING/PINNEY 1990

Rudyard Kipling: Something of Myself and Other Autobiographical Writings, edited by T. Pinney, Cambridge, 1990.

PLAMPIN 2004

M. PLAMPIN, *The Nature of the Beast: Filippo Lippi and the Morality of Mid-Victorian England* (unpublished conference paper, 2004).

RUBIN 2010

P. RUBIN, 'Not... what I would fain offer, but... what I am able to present': Mrs. Jonathan Foster's translation of Vasari's *Lives*, in *Le 'Vite' de Vasari: Genesi – Topoi – Ricezione*, edited by A. Nova, Florence 2010.

MORALITY AND ART 1888

Morality and Art, «The Scots Magazine», 1 August 1888, p. 169.

STURGIS–CHRISTIANSEN 2006

A. STURGIS, R. CHRISTIANSEN et alii, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, National Gallery exhibition catalogue, London 2006.

SUSSMAN 1992

H. SUSSMAN, Robert Browning's "Fra Lippo Lippi" and the Problematic of a Male Poetic, «Victorian Studies», XXXV, 2, Winter 1992, pp. 185-200.

URQUHART 2005

F. URQUHART, *Tribute to 'Forgotten' Scots War Poet*, «The Scotsman», 12 November 2005, p. 15.

VASARI/S.T.C.I. 1807-1811

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, I-XVI, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milan 1807-1811.

VASARI/DE VERE 1996

G. VASARI, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, translated by Gaston du C. DE VERE, I-II, London 1996.

VASARI/MARCHESE–MILANESI–PINI 1846-1857

G. VASARI, *Le Vite de' Più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, a cura di V. Marchese, C. Milanesi, C. Pini, I-XIII, Florence 1846-1857.

VASARI/LECLANCHÉ–JEANRON 1839-1842

Vies des peintres, sculpteurs et architectes, edited by L. LECLANCHÉ and JEANRON, I-X, Paris 1839-1842.

VASARI/MASSELLI 1832-1838

G. MASSELLI, *Le opere di Giorgio Vasari: pittore e architetto aretino*, I-II, Florence 1832-1838.

VASARI/MILANESI 1878-1885

G. VASARI, *Le Opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, I-IX, Florence 1878-1885.

VASARI/SCHORN–FÖRSTER 1832-1849

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Aus dem Italienischen, edited by L. SCHORN, E. FÖRSTER, I-VI, Stuttgart 1832-1849.

WAAGEN 1854

G. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, I-III, London 1854.

DISTRICT NEWS, CARDIFF 1884

District News, Cardiff, «Western Mail», 4 April 1884, p. 3.

“TURNER HOUSE” GALLERY AT PENARTH 1888

Private opening of the “Turner House” Gallery at Penarth, «Western Mail», 27 June 1888, p. 3.

BROWNING/WOOLFORD–KARLIN– PHELAN 2007

J. WOOLFORD, D. KARLIN, J. PHELAN, *The Poems of Browning Volume Three: 1846-1861*, London 2007.

BROWNING/WOOLFORD–KARLIN–PHELAN 2010

J. WOOLFORD, D. KARLIN, J. PHELAN, *Robert Browning: Selected Poems*, London 2010.

ABSTRACT

It has long been established that the Italian Renaissance was a major source of inspiration for poets and painters, writers and thinkers, during the nineteenth century. It is due to the legacy of Francis Haskell that scholars have turned to the cult of Vasari in the nineteenth century. This essay plots one strand of Vasari's rediscovery, the critical reception of the Florentine painter Fra Filippo Lippi (c.1406-1469), Vasari's wayward artist-friar who falls in love with his model, the nun Lucrezia Buti, whom he seduces and makes pregnant. Earlier in Vasari's tale, Lippi is kidnapped by pirates off the coast of Naples, and held captive enslaved in Algiers. It was the legend of Giotto discovered by Cimabue sketching sheep which dominated nineteenth-century receptions of Vasari. Yet the romance of Lippi's appeal was also acute. Lippi's story provided inspiration at the French Salon for the painters Pierre-Nolasque Bergeret (1819) and Paul Delaroche (1822), but also for the English poets Walter Savage Landor (1846), Robert Browning (1855) and Rudyard Kipling (1937). As Haskell argued, artistic responses of this kind tell us more than a little about the preoccupations of the age that produced them. Lippi's case sheds particular light on the influence of the Romantics, Orientalism, Renaissance revivalism and the Aesthetic Movement upon his rediscovery.

È ormai da lungo tempo riconosciuto che il Rinascimento italiano è stato una grande fonte di ispirazione per poeti e pittori, scrittori e pensatori, durante il XIX secolo. Grazie anche agli insegnamenti di Francis Haskell numerosi studiosi si sono rivolti in maniera del tutto nuova alla lettura dei testi di Giorgio Vasari pubblicati nel XIX secolo. Il presente saggio, proprio attraverso la rilettura di Vasari, tenta di ricostruire la ricezione critica del pittore fiorentino Filippo Lippi (c.1406-1469), il ribelle artista-frate che si innamora della sua modella, la monaca Lucrezia Buti, seducendola e avendo con lei un figlio. La storia vasariana include anche l'episodio del rapimento di Lippi da parte dei pirati al largo della costa di Napoli, e della conseguente prigionia ad Algeri. Sicuramente la leggenda di Giotto scoperto da Cimabue tra le pecore era al centro delle letture dei testi di Vasari nel diciannovesimo secolo, eppure la storia d'amore di Filippo Lippi era altrettanto nota. Sono proprio queste vicende a fornire l'ispirazione ai pittori Pierre-Nolasque Bergeret (1819) e Paul Delaroche (1822) al Salon francese, ma anche ai poeti inglesi Walter Savage Landor (1846), Robert Browning (1855) e Rudyard Kipling (1937). Come ha sostenuto Haskell, le risposte artistiche di questo genere sono espressione delle preoccupazioni dell'epoca che le ha prodotte. Il caso della ricezione delle vicende riguardanti Lippi getta una luce particolare sulle influenze culturali del Romanticismo, dell'Orientalismo, e in generale del revival rinascimentale e dell'Aesthetic Movement.

**«TUTTO QUEL DI BUONO, CHE HABBI OSSERVATO TRA MARMI, E METALLI
CHE FUSSERO CAPACI DI SUGGERIR QUALCHE NOTITA RIGUARDEVOLE
DELL'ANTICO»:
IL *MUSEO CARTACEO* DI CASSIANO DAL POZZO E QUALCHE NOVITÀ
SULLE COLLEZIONI ROMANE DI ANTICHITÀ**

In una lettera al gesuita Reinhold Dehn (1624-1670) del novembre del 1654, uno dei pochi documenti a nostra disposizione che conservi una riflessione di Cassiano dal Pozzo¹ sulla propria straordinaria impresa di documentazione, il respiro enciclopedico del *Museo Cartaceo* trapela orgogliosamente dalla dichiarazione di non aver «perdonato a spesa» pur di ottenere i disegni di «tutto quel di buono, che habbi osservato tra' marmi, e metalli che fussero capaci di suggerir qualche notitia riguardevole dell'antico»².

L'unicità e la rilevanza dell'impresa puteana, riconosciuta già nelle primissime fasi di formazione della collezione, continua ad attirare artisti ed eruditi anche nel corso del Settecento, all'indomani dell'acquisto della biblioteca dal Pozzo da parte del Cardinale Alessandro Albani (1692-1779); la fama del *Museo Cartaceo* non si spegne neanche con il trasferimento della collezione di disegni Albani in Inghilterra tra il 1762 e il 1763 in seguito alla cessione a Giorgio III (1738-1820). La riscoperta dei volumi puteani prende avvio negli anni Settanta dell'Ottocento sotto l'impulso di Friedrich Matz (1843-1874), iniziatore del *Corpus der Antikensarkophagreliefs*, e Adolf Michaelis (1835-1910), al tempo impegnato nella ricostruzione della storia delle collezioni di marmi antichi in Inghilterra³. A partire da questo momento, i volumi di disegni conservati sin dal 1834 nella Print Room del Castello di Windsor e i due album, già di proprietà di Charles Townley (1737-1805), acquistati nel 1865 da August Wollaston Franks (1826-1897) e dal 1903 al British Museum, risultano immancabilmente tra le fonti dei *Corpora* ideati negli ultimi decenni dell'Ottocento. Con i due cataloghi pubblicati da C.C. Vermeule nel 1960 e nel 1966 si apre una nuova fase: mentre si moltiplicano studi finalizzati all'identificazione e alla ricostruzione del destino di molte delle antichità disegnate per Cassiano, l'esigenza di uno studio della collezione nel suo complesso e di un'indagine più ampia sulla figura del suo ideatore, patrono delle arti, Accademico dei Lincei, segretario personale del cardinale Francesco Barberini, viene sollevata da Francis Haskell che nel suo fondamentale *Patrons and Painters* (1963) getta le basi per il revival degli studi puteani nella seconda metà del secolo scorso.

I disegni oggi divisi tra i volumi di *Bassi Relievi Antichi* a Windsor e i disegni Franks nel Department of Greece and Rome del British Museum costituiscono, anche grazie alle pubblicazioni di Vermeule, il nucleo più noto della collezione dal Pozzo, ma un attento riesame del materiale, affiancato dall'analisi dei documenti puteani e dalla consultazione di fonti antiquarie e inventari di antichità, ha comunque reso possibile portare alla luce molte

¹ Sulla poliedrica personalità di Cassiano e sulla sua vastissima collezione di disegni si vedano in particolare HASKELL 1963, pp. 98-115; VERMEULE 1960; VERMEULE 1966; NICOLÒ-SOLINAS 1987; CASSIANO DAL POZZO 1989; CASSIANO DAL POZZO 1992a; CASSIANO DAL POZZO 1992b; HERKOLTZ 1992; SPARTI 1992; CASSIANO DAL POZZO 1993; HERKLOTZ 1999; *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2000; *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2001. È in corso la pubblicazione del catalogo raisonné dei disegni architettonici e dell'antico (*The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A*, a cura di Amanda Claridge), di storia naturale (*Series B*, a cura di Martin Clayton), e delle stampe (*Series C*, a cura di Marc McDonald). Chi scrive sta curando la pubblicazione dei volumi *Sarcophagi and Other Reliefs* e *Statues and Busts* in collaborazione con A. Claridge.

² Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, *Archivio dal Pozzo*, ms XII, c. 75r-v, minuta della lettera del 15 novembre 1654, integralmente trascritta in NICOLÒ-SOLINAS 1987, pp. 96-97.

³ MICHAELIS 1882, pp. 433-434 per la collezione Franks, pp. 718-721 per i volumi puteani a Windsor.

novità, soprattutto nell'ambito del panorama collezionistico romano. Questo articolo sarà incentrato su tre casi che sembrano ben esemplificare le potenzialità di uno studio combinato delle fonti: la restituzione alla fase seicentesca dello statuario Farnese di un rilievo con scena bucolica, oggi disperso, disegnato da Pietro Testa negli anni Trenta del Seicento; l'individuazione della provenienza dal piccolo statuario dello scultore Orazio Pacifici di un rilievo con Atena arcaizzante inserito nel monumento a Scipione Africano eretto da Francesco Gualdi nel 1655 sul fianco settentrionale del Palazzo Senatorio a Roma; la riconsiderazione di un rilievo votivo greco degli inizi del IV secolo a.C., oggi a Villa Albani, alla luce di un disegno attribuibile alla fase tarda della collezione puteana.

Il riconoscimento dell'importanza del contributo di Pietro Testa (1612-1650), disegnatore, incisore e pittore originario di Lucca trasferitosi a Roma attorno al 1628, alla campagna documentaria promossa da Cassiano si deve ad Anthony Blunt⁴; sua l'attribuzione al 'lucchesino' di circa 600 disegni contenuti nei volumi di Windsor, basata su valutazioni stilistiche e sulla testimonianza di Filippo Baldinucci (1625-1696), biografo dell'artista: all'indomani di una spiacevole rottura con il maestro Pietro da Cortona (1596-1669), Testa sarebbe passato sotto l'ala protettiva di Cassiano, dimostrando notevole maestria nel disegno dall'antico e dedicandosi alla sistematica riproduzione di ogni «vecchia architettura, bassorilievo, statua o frammento» esistente a Roma⁵; Baldinucci avrebbe avuto modo di ammirare di persona cinque «gran libri» contenenti i disegni di Testa organizzati per materie, a lui mostrati da Carlo Antonio dal Pozzo nel corso di una visita al palazzetto di Via dei Chiavari nel 1681⁶. In anni più recenti, Nicholas Turner, rivedendo l'analisi preliminare di Blunt e prendendo in considerazione anche i disegni dal Pozzo oggi al British Museum, ha portato il numero dei disegni riferibili a Testa a poco più di 500⁷; chi scrive ritiene che tale numero debba essere ulteriormente ridimensionato a poco più di 400 disegni, tutti verosimilmente realizzati nel corso degli anni Trenta del Seicento⁸; un numero, comunque considerevolmente alto, che fa di Testa il più prolifico disegnatore del *Museo Cartaceo*. Il nome di Testa ricorre nella corrispondenza di Cassiano e Carlo Antonio⁹ oltre che in uno dei pochi documenti in

⁴ Si veda in particolare BLUNT 1971, pp. 121-122; TURNER 1992, pp. 142-143. Sul contributo di Testa al *Museo Cartaceo* si vedano inoltre CROPPER 1984, pp. 13-19, 24-26; CROPPER 1988, pp. xv-xvi; SOLINAS-NICOLÒ 1988, pp. lxxi, lxxix; MERZ 1991, pp. 341-342; HERKLOTZ 1999, pp. 143-146; FUSCONI 2011, in particolare pp. 307-314; HERKLOTZ 2011. Tra gli studi più recenti sul lucchesino si vedano ABL 2013; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013.

⁵ BALDINUCCI 1728, p. 480; l'interesse di Testa per il disegno dall'antico e la sua partecipazione all'impresa puteana trovano spazio anche in altre biografie dell'artista, si veda PASSERI/BIANCONI 1772, pp. 178-179; SANDRART/PELTZER 1925, pp. 288-289.

⁶ BALDINUCCI 1728, p. 479; si veda anche BALDINUCCI/MANNI 1767, pp. 175-176; sulla datazione della visita di Baldinucci si veda HERKLOTZ 2011, p. 658.

⁷ TURNER 1992, pp. 142-144.

⁸ Dubbi sull'attribuzione a Pietro Testa di un buon numero di disegni già assegnati all'artista da Blunt e Turner, sono stati espressi in FUSCONI 2011, pp. 320-321 nota 7. Il 1637, anno dell'arresto di Testa a causa di una inadempienza contrattuale nei confronti di Cassiano, viene generalmente considerato come un importante *terminus ante quem* per la cronologia della partecipazione dell'artista all'impresa puteana, si veda FUSCONI 2011, p. 307. Tutti i disegni attribuibili a Testa, per altro, presentano la classica cornice ad inchiostro che pare non sia stata utilizzata oltre il 1638, si veda in proposito GRIFFITH 1989, in particolare p. 5; HERKLOTZ 1999, p. 132.

⁹ Ricordiamo in particolare una lettera del 12 aprile 1653 inviata da Cassiano a Giovanni Filippo Marucelli (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms A 257, cc. 39-42; minuta, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, *Archivio dal Pozzo*, ms VII, c. 102r-v), in cui Cassiano fa riferimento ai disegni di Testa tratti da sarcofagi con Muse, si vedano SOLINAS-NICOLÒ 1988, p. lxxiii; HERKLOTZ 1999, p. 143; la lettera è integralmente trascritta in MIRTO 2002, pp. 290-292. Un riferimento ai cinque volumi di Testa è contenuto in una lettera inviata da Carlo Antonio dal Pozzo all'antiquario fiorentino Carlo Roberto Dati il 24 agosto 1658, a qualche mese dalla morte di Cassiano (Milano, Archivio Borromeo, Isola Bella); la lettera è trascritta in HERKLOTZ 2011, p. 660.

grado di gettare una pallida luce sulla formazione della collezione stessa, la «Nota di diverse Antichità» contenuta in un codice miscelaneo intitolato «Antichità e Marmi» oggi a Napoli, la cosiddetta ‘Agenda del Museo’ secondo la felice definizione formulata da Francesco Solinas¹⁰.

Tra i lavori sicuramente attribuibili a Testa rientra una serie di 33 disegni di sculture in marmo un tempo nelle collezioni Farnese¹¹; si tratta di studi di notevole valore artistico e documentario, caratterizzati dalla qualità nervosa del tratto, l’uso parsimonioso dell’inchiostro acquerellato bruno, che ben si armonizza con il giallo paglia della carta preparata, una tendenza all’enfaticizzazione delle espressioni dei volti e della ricchezza dei drappaggi, l’attenzione per i dettagli decorativi. Gran parte delle sculture disegnate da Testa, 26 in tutto, si conservava al tempo nel palazzo di Campo dei Fiori; le uniche eccezioni sono costituite dalla cosiddetta Agrippina, documentata negli Orti Farnesiani sul Palatino sin dal 1626¹², un sarcofago bacchico oggi a Boston¹³ e un sarcofago con Muse oggi a Palazzo Farnese¹⁴, entrambi un tempo nella Villa della Farnesina, e una statua di Musa seduta già a Villa Madama e oggi a Madrid¹⁵.

Anche un’analisi superficiale del materiale permette di notare che dal gruppo di disegni mancano alcune delle sculture più rappresentative della collezione, *nobilis opera* quali le statue

¹⁰ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms V.E.10, cc. 172, acquistato agli inizi dell’Ottocento per la Biblioteca Reale di Napoli in seguito alla dispersione della biblioteca Albani. Il documento era già noto a Giacomo Lumbroso, a cui si deve la trascrizione parziale, insieme alla titolazione di «Memoriale di Cassiano», di alcune sezioni del manoscritto (LUMBROSO 1874, pp. 160, 175-211); la prima trascrizione commentata delle «Note di diverse Antichità» si deve a Theodor Schreiber, che si riferisce al manoscritto come «Diarium di Cassiano dal Pozzo» (SCHREIBER 1885). Il manoscritto è stato parzialmente trascritto anche da F. Solinas e V. Carpita in *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2001, pp. 85-95; la datazione del documento, considerato il carattere miscelaneo, è ancora piuttosto controversa. Due sezioni del manoscritto consistono in elenchi di ville, palazzi, chiese e case di Roma e località della campagna romana da visitare ai fini della riproduzione delle antichità ivi esposte; una prima parte, intitolata «Antichità» (cc. 39-54), è la bella copia di un testo, spesso di difficile lettura e con molte voci cassate, intitolato «Nota di diverse Antichità» (cc. 135-144, 149, 163-165, 167). Per una rapida rassegna dei passi in cui viene citato Testa si veda SOLINAS 1989, pp. 121-122.

¹¹ Sulla formazione e la storia della collezione si vedano in particolare SÉNÉCHAL 1995; RAUSA 2007a; GASPARRI 2010. I disegni sono Windsor, Royal Library (da questo momento RL), *Bassi Relievi Antichi* (da questo momento BR4) 1, inv. 8225, 8227, 8248, VERMEULE 1966, pp. 12, 14; Windsor, RL, BR4 2, inv. 8284, 8286, 8289, 8301, 8302, si veda *ivi*, pp. 17-18; Windsor, RL, BR4 5, inv. 8515, 8516, 8541, si veda *ivi*, pp. 34, 36; Windsor, BR4 7, inv. 8647, 8653, 8658, 8659, 8671, 8672, 8673, 8679, 8680, 8696, si veda *ivi*, pp. 44-47; Windsor, RL, BR4 8, inv. 8703, 8726, 8727, 8729, 8732, 8753, 8778, *ivi*, pp. 48, 50-51, 53, 54; Windsor, RL, *Busti e Statue* 9, inv. 8800, 8814, 8815, *ivi*, pp. 56, 57; Londra, British Museum, Department of Greece and Rome, *New Drawings* c. 5, si veda JENKINS 1989, p. 141; già nella collezione Strirling-Maxwell, volume *Sculpture* c. 8, *OLD MASTER DRAWINGS* 1990, n. 222; *OLD MASTER & BRITISH DRAWINGS* 2011, pp. 70-71 lotto 62. Dal gruppo di disegni da antichità farnesiane certamente riferibili all’attività di Testa per il *Museo Cartaceo* sono stati espunti Windsor, RL, BR4 5, inv. 8485, 8486, 8487 e 8527, VERMEULE 1966, pp. 31-32, 35 e Windsor, RL, BR4 3, inv. 8348, 8349, 8350, *ivi*, p. 22; i disegni, che si caratterizzano per una applicazione più corsiva dell’inchiostro acquerellato e per figure dalle proporzioni eccessivamente allungate, sono forse attribuibili ad un altro giovane allievo di Cortona, convenzionalmente denominato ‘Vergil Wash Copyist’, in quanto il suo stile grafico si lascia riconoscere nelle copie dal Virgilio Vaticano realizzate su commissione di Cassiano tra il 1632 e il 1634; si veda CLARIDGE–HERKLOTZ 2012, in particolare pp. 127-135.

¹² Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6029, da ultimo CORAGGIO 2009, con bibliografia precedente; disegno, Windsor, RL, *Busti e Statue* 9, inv. 8800, VERMEULE 1966, p. 56.

¹³ Isabella Stewart Gardner Museum, inv. S12e3, si veda VERMEULE–CAHN–HADLEY 1977, pp. 44-45 n. 61; disegni, Windsor, RL, BR4 7, inv. 8671, 8672, VERMEULE 1966, p. 46.

¹⁴ Da ultimo ROSSO 2010, con bibliografia precedente; disegno Windsor, RL, BR4 8, inv. 8703, VERMEULE 1966, p. 48.

¹⁵ Museo del Prado, inv. 40 E, da ultimo SCHRÖDER 2004, p. 201 n. 138, con bibliografia precedente; per il disegno, Londra, British Museum, Department of Greece and Rome, *New Drawings* c. 5, si veda JENKINS 1989, p. 141. L’identificazione del disegno dal Pozzo con la Musa oggi al Prado, comunque, non è sicura; la statua rappresentata potrebbe anche essere una Musa già a Villa Ludovisi e oggi al Museo Nazionale Romano, inv. 8580, si veda PALMA 1983b, con bibliografia precedente.

colossali del cortile, il Toro Farnese, l'Afrodite Callipige, l'Apollo citaredo in grovacca, i barbari Prigionieri dalla collezione Colonna, i ritratti della libreria¹⁶; assenza facilmente spiegabile, del resto, alla luce del fatto che la fortuna grafica di queste celebri sculture avrebbe reso superflua una ulteriore documentazione grafica; e a questo proposito è interessante notare che, a distanza di quasi un secolo, questo sarebbe stato il principio informatore di un'altra collezione di disegni dall'antico, quella formata nel corso degli anni venti del Settecento da Richard Topham di Eton (1671-1730)¹⁷. Cassiano e il suo più fidato disegnatore, Testa, sono dunque soprattutto interessati a rilievi e frammenti meno noti, alcuni, addirittura, del tutto dimenticati nei recessi del palazzo, come nel caso, ad esempio, della *Tabula Iliaca* in palombino con apoteosi di Ercole, la cui riscoperta in condizioni frammentarie in un armadio della «Libreria superiore» del palazzo di Campo dei Fiori e conseguente restauro sarebbero avvenuti proprio grazie all'intervento di Cassiano¹⁸.

Come gran parte dei disegni puteani, gli studi di Testa dalle antichità farnesiane sono contrassegnati da numeri ad inchiostro in corrispondenza dell'angolo inferiore destro del foglio, da interpretare forse come numeri di inventario un tempo abbinati ad un registro purtroppo ancora non rintracciato o irrimediabilmente perduto. Le sequenze numeriche associate ai disegni di Testa tendono a riflettere, anche se in modo non sempre sistematico, l'ordine di esposizione delle sculture farnesiane testimoniato da un inventario del palazzo di Campo dei Fiori redatto attorno al 1642¹⁹. L'individuazione di tale corrispondenza ha reso possibile ricondurre alla fase secentesca dello statuario farnesiano un rilievo con *stibadium* dionisiaco oggi disperso, unicamente documentato dal disegno Windsor RL 8673²⁰ (Fig. 1). La scena è ambientata in un contesto idillico-sacrale, caratterizzato da una piccola erma itifallica su un pilastro a destra; le figure sono disposte in contrapposizione simmetrica su una formazione rocciosa, due *kantharoi* (uno con vasca baccellata), una coppa, un timpano e due cembali sono sparpagliati sul terreno: al centro è un uomo con lunga barba e capelli annodati sulla nuca, in cui si può riconoscere Bacco nonostante la rara combinazione tra il torso nudo e il tipo barbato²¹; ai lati sono due coppie, ciascuna composta da un satiro e una ninfa seminuda. La donna sulla sinistra, le gambe fasciate da un drappo poggiato sulla spalla sinistra, è intenta a suonare una citara a quattro corde con bracci terminanti in teste di cigno; il satiro alle sue spalle e il Bacco al centro battono il tempo, sollevando il braccio destro. A destra una ninfa con *strophion* raffigurata di spalle si rivolge all'erma mentre un satiro vestito di nebride suona il doppio flauto. L'ambientazione in un contesto bucolico-sacrale e il carattere tortile delle figure si lasciano accostare in particolare a due frammenti di età ellenistica con *stibadium* di satiri e ninfe, probabilmente pertinenti allo stesso rilievo, al British Museum²², e ai rilievi dell'Ara

¹⁶ Sulla fortuna grafica delle sculture Farnese si veda RAUSA 2007b.

¹⁷ Sulla collezione di disegni Topham si veda in particolare BULMAN CONNOR 2006; BULMAN CONNOR 2008.

¹⁸ La vicenda della riscoperta e del restauro è illustrata nel manoscritto napoletano «Antichità e Marmi», cc. 6, 140, si veda la nota 10; dalla metà del Settecento il rilievo si conserva a Villa Albani, Gabinetto, inv. 957, si vedano tra gli altri CAIN 1989; SQUIRE 2011, pp. 46-47 fig. 14, 408 n. 19J, con bibliografia precedente. Il rilievo è probabilmente compreso tra le «dodici altre iscrizioni di tavole in pietra» menzionate nell'inventario farnesiano del 1644, JESTAZ 1994, p. 122 n. 3018. Il disegno del rilievo, attribuibile a Pietro Testa, è Windsor, RL, BR 4 2, inv. 8284, si vedano tra gli altri VERMEULE 1966, p. 17; TURNER 1992, p. 142; CASSIANO DAL POZZO 1993, p. 234 n. 145; HERKLOTZ 1999, pp. 90, 145, 152, 320 fig. 19; RAUSA 2007b, p. 175, n. 231.1.b.

¹⁹ Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Farnese*, 1853/III, 12.4, cc. 26-33v, edito in RAUSA 2007a, pp. 43-48.

²⁰ Windsor, RL, BR 4 7, penna, inchiostro e acquerello grigio su disegno preparatorio, 167 x 250 mm; VERMEULE 1966, pp. 46, 143 fig. 187; BLUNT 1971, p. 122; PALISCA 1981, pp. 57-58, tav. 26d; TURNER 1992, p. 142; HERKLOTZ 1999, pp. 172, 282.

²¹ Un parallelo si può proporre con un Bacco barbato su una fronte di sarcofago a Monaco (Glyptothek inv. 223), MATZ 1968, pp. 199-201, n. 84, tav. 98,2.

²² SCHREIBER 1889-1894, tav. 63; SMITH 1892-1904, III, pp. 257-258, nn. 2195 e 2196, tav. 25; KLEIN 1921, pp. 152-153, figg. 66a, 66b; SAMPSON 1974, p. 34, n. 63a e b.

Grimani' di età augustea²³; più in generale, il rilievo Farnese si può inquadrare nell'ambito dei cosiddetti 'Schreiber-Reliefs' databili tra la tarda età ellenistica e la prima età imperiale²⁴.

Il disegno è contrassegnato dal numero di inventario 329; il numero precedente, 328, è abbinato al disegno Windsor RL 8516²⁵ (Fig. 2), rappresentante il 'rilievo di Alcibiade', oggi a Napoli²⁶, facilmente riconoscibile nell'inventario Farnese databile attorno al 1642 come «un basso rilievo con quattro figure due in un letto, et Apollo senza testa, et un'altra femina fuori di letto» nella «Libreria da basso»²⁷. Scorrendo la lista degli altri rilievi nello stesso ambiente, il rilievo documentato dal disegno puteano Windsor RL 8673 si lascia identificare in «un gruppo di femine, et homini con alcuni vasi per terra»²⁸. L'appartenenza del rilievo allo statuario farnesiano viene poi confermata dall'annotazione «in marmore quodam Domus Farnesianae in quo Bacchanalia exsculpta sunt» associata a un disegno della citara copiato dal foglio puteano per l'antiquario e musicologo fiorentino Giovanni Battista Doni (1593-1647) e destinato ad arricchire la *Lyra Barberina*, un trattato sulla storia degli strumenti a corda, ultimato da Doni nell'agosto del 1632 ma rimasto inedito fino alla pubblicazione del 1763 a cura di Anton Francesco Gori (1691-1757) e Giovanni Battista Passeri (1694-1780)²⁹. Del rilievo si perdono le tracce negli inventari farnesiani stilati negli anni successivi³⁰; gran parte delle sculture, già ereditate da Carlo di Borbone (1716-1788), figlio di Elisabetta Farnese (1692-1766) e Filippo V di Spagna (1683-1746), vennero trasferite a Napoli negli ultimi anni del Settecento per volontà di Ferdinando IV (1751-1825), ma il rilievo non si lascia individuare tra le sculture registrate negli inventari del 1796³¹ e del 1805³² e deve aver seguito una diversa via di dispersione.

All'attività di Pietro Testa per il *Museo Cartaceo* si può riferire senz'altro il disegno Windsor RL 8790 (Fig. 3), raffigurante il frammento di un rilievo con Atena arcaizzante scheggiato lungo il bordo sinistro³³. La dea avanza verso sinistra, il volto di profilo con i capelli che ricadono sul petto in due lunghe ciocche calamistrate, il corpo rappresentato di tre-quarti, la gamba sinistra leggermente flessa; le braccia sono piegate, la mano destra impugna una lancia verticale con punta rivolta verso il basso, la mano sinistra un elmo attico. L'artista ha

²³ Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 263, si vedano tra gli altri BORGHERO 1988; DRÄGER 1994, pp. 261-264, n. 114, tavv. 1-3, con bibliografia precedente.

²⁴ Si vedano in proposito SCHREIBER 1889-1894; SAMPSON 1974; HESBERG 1986.

²⁵ Windsor, RL, BR4 5, penna, inchiostro e acquerello grigio-bruno su disegno preparatorio, 235 x 364 mm; VERMEULE 1966, p. 34; BLUNT 1971, p. 122; TURNER 1992, p. 142; RAUSA 2007a, p. 42; RAUSA 2007b, p. 174, n. 213.1; GARGIULO 2010a, p. 80.

²⁶ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6688, si vedano tra gli altri RUESCH 1911, p. 168, n. 578; GARGIULO 2010a, con bibliografia precedente.

²⁷ RAUSA 2007a, p. 46, [n. 140].

²⁸ *Ibidem*, [n. 138]. Lo stesso inventario descrive in dettaglio altri tre rilievi oggi al Museo Archeologico di Napoli: 1. «[n. 139] Una figurina in ginocchi con due camorze [?] di basso rilievo», da riconoscere molto probabilmente nella cosiddetta «Cavaspina» (inv. 6716, si veda RUESCH 1911, p. 168, n. 576), disegno Windsor, RL, BR4 8, inv. 8778, con numero 107; 2. «[n. 141] Un basso rilievo con tre figure, una con panno in testa, che si copre il volto», un rilievo con iniziazione ai Misteri (inv. 6779, GARGIULO 2010b), disegno Windsor, RL, BR4 2, inv. 8286, con numero 108; 3. «[n. 142] Un altro basso rilievo con sette figure, et una tigre», rilievo bacchico (inv. 6684, DODERO 2010), disegno Windsor, RL, BR4 7, inv. 8647 con numero 402.

²⁹ Parigi, Biblioteca Nazionale, F.L. 10274, c. 13, disegno pubblicato in HERKLOTZ 1999, p. 173; sullo stesso foglio sono copiati altri disegni della collezione dal Pozzo, tutti raffiguranti strumenti a corda; sulle vicende editoriali della *Lyra* si veda in particolare PALISCA 1981, p. 17.

³⁰ Per un elenco degli inventari farnesiani si veda *SCULTURE FARNESE* 2007, pp. 179-180.

³¹ Palermo, Biblioteca Comunale, ms 4 Q.9.D.49, integralmente edito in *DOCUMENTI INEDITI* I, 1878, pp. 72-221.

³² Napoli, Archivio Storico della Soprintendenza di Napoli, *Antichi Inventari del Museo* I, integralmente edito in *DOCUMENTI INEDITI* IV, 1881, pp. 164-232.

³³ Windsor, RL, *Busti e statue antichi* 9, penna, inchiostro e acquerello bruno su disegno preparatorio, 279 x 167 mm; VERMEULE 1966, p. 55; BLUNT 1971, p. 122; TURNER 1992, p. 142.

riprodotto in modo efficace la rigidità ieratica del drappeggio a scaletta del lungo *himation* con *apophygya* che si sovrappone al chitone finemente plissettato, mentre più libera risulta la resa dell'egida con testa di Gorgone al centro e serpenti lungo i bordi. Il frammento si lascia accostare ad una serie di creazioni neo-attiche derivanti dall'Athena arcaizzante della base dei Quattro Dei del Museo dell'Acropoli, variamente datata dal IV secolo a.C. all'età augustea³⁴; il tipo è testimoniato attraverso una serie di repliche³⁵, ma solo un esemplare sembra essere stato noto a Roma negli anni Trenta del Seicento, il rilievo che nel 1655 sarebbe stato inserito nel monumento a Scipione Africano eretto dal cavaliere riminese Francesco Gualdi (ca. 1574-1657), corrispondente di Cassiano, sul fianco settentrionale del Palazzo Senatorio a Roma (Fig. 4)³⁶. Il rilievo risulta oggi attraversato da una frattura orizzontale all'altezza delle ginocchia dell'Athena, ma l'identificazione del disegno dal Pozzo con l'esemplare reimpiegato nel monumento senatorio, qui proposta per la prima volta, sembra trovare conferma nella quasi perfetta sovrapposizione delle sagome dei due rilievi: si notino in particolare l'interruzione del fusto della lancia all'altezza della mano della dea e il modo in cui sul disegno il cimiero dell'elmo tende a sporgere di qualche centimetro rispetto al listello inferiore, che dunque doveva già essere lacunoso in corrispondenza del margine destro al momento dell'esecuzione del disegno.

A rendere ancora più interessante il disegno Windsor RL 8790 è la quanto mai rara presenza di una annotazione sul verso (Fig. 5), in parte coperta dal passpartout in cui è montato il foglio, che riporta non solo la collocazione del rilievo al tempo in cui venne disegnato da Testa ma anche le misure della lastra in palmi: «In una lastra di marmo alta p[all]mi 5 larg 2 ½ Pacifici Sculpt»³⁷. Il proprietario del rilievo al tempo della realizzazione del disegno si può senz'altro identificare con Orazio Pacifici, scultore attivo a Roma come mercante di antichità negli ultimi anni Venti del Seicento³⁸. E il rilievo con Athena non è l'unica antichità Pacifici disegnata per Cassiano: l'annotazione «In Casa di Horatio Pacifici/Baccanale» è leggibile anche sul verso di uno dei disegni già nella collezione Franks oggi al British Museum³⁹ (Fig. 6) raffigurante un rilievo marmoreo con Menade o Ariadne addormentata ugualmente a Londra⁴⁰; il disegno si può forse accostare allo stile grafico di Giovanni Battista Ruggieri (1603-1633)⁴¹. Il piccolo statuario del Pacifici è anche menzionato nella «Nota di diverse Antichità» a proposito di due frammenti pertinenti ad un fregio con «fanciulle che

³⁴ Atene, Museo dell'Acropoli inv. 610, WILLERS 1975, p.p. 26-28, 30, 62, tavv 8, 9; ZAGDOUN 1989, p. 226, n. 10, tav. 18, con bibliografia precedente.

³⁵ Si veda in particolare FUCHS 1959, pp. 47-51, con bibliografia precedente; ZAGDOUN 1989, p. 226, n. 13, tav. 19, fig. 75; p. 233, n. 131, tav. 19, fig. 131; p. 252, n. 434.

³⁶ MATZ-DUHN 1881-1882, III, p. 96, n. 3641; ZAGDOUN 1989, p. 251, n. 408, tav. 19, fig. 77; FRANZONI-TEMPESTA 1992, p. 24, n. 5d; sul monumento celebrativo si veda FRANZONI-TEMPESTA 1992, pp. 17-19, 22-28; sulla collezione di antichità raccolta dal Gualdi sin dai primi anni del Seicento nella abitazione presso Santa Maria in Campo Carleo si vedano FRANZONI 1991; FRANZONI-TEMPESTA 1992; FEDERICI 2010.

³⁷ Pochissimi sono i disegni del *Museo Cartaceo* che presentano sul verso indicazioni sull'oggetto disegnato; molto probabilmente tutte le informazioni riguardanti le antichità documentate dai disegni erano raccolte in appositi registri purtroppo ancora non rintracciati.

³⁸ Si veda il riferimento alle colonne acquistate dai Ludovisi nel febbraio 1629 in PALMA 1983a, p. 18; nell'agosto del 1617, Pacifici avrebbe fornito le colonnine in travertino per la fontana del Campidoglio, si veda BENEDETTI 2001, p. 103.

³⁹ Londra, British Museum, Department of Greece and Rome, volume Franks I, c. 153, n. 181, inv. 2005, 0926.153, penna, inchiostro e acquerello grigio con lumeggiature bianche, 205 x 209 mm, VERMEULE 1960, p. 21, fig. 68. L'annotazione sul verso è stata copiata sul recto a matita. Il rilievo è documentato anche da un disegno attribuibile a Pietro Testa, questo, però, privo di didascalie sul verso, Windsor RL, BR.4 7, inv. 8667, VERMEULE 1966, p. 46.

⁴⁰ British Museum, inv. 1973, 0103.12, altezza 0.33 m, secondo secolo d.C. SMITH 1892-1904, III, p. 258, n. 2197, fig. 31; HUNDSALZ 1987, pp. 172-173, n. K 62, con bibliografia precedente.

⁴¹ Sulla partecipazione del Ruggieri all'impresa puteana si veda in particolare CAPPELLETTI 2000.

celebravano Faustina, moglie di Antonino Pio disegnato dal Lucchese (Pietro Testa)»⁴²; se il disegno di Testa risulta disperso, il rilievo brevemente descritto da Cassiano non può che coincidere con le *Puellae Faustinae* oggi a Villa Albani⁴³.

L'ultimo caso di studio riguarda un disegno a sanguigna già nella collezione Stirling-Maxwell e oggi in una ignota collezione privata (Fig. 7)⁴⁴ raffigurante la sezione sinistra di un rilievo votivo greco databile al IV secolo a.C., uno dei numerosi originali greci giunti a Roma a partire dalla tarda età repubblicana e destinati ad arricchire prestigiose collezioni di opere d'arte o ad essere riutilizzati come elementi decorativi in contesti residenziali⁴⁵; a differenza dei disegni oggi divisi tra Windsor e il British Museum, i disegni già nella collezione Stirling-Maxwell, oggi dispersi in numerose collezioni private, hanno conosciuto un unico momento di visibilità nel 1990, in occasione della vendita della collezione presso la casa d'asta londinese Phillips, senza però essere mai stati sistematicamente studiati e utilizzati in lavori specialistici di carattere archeologico o storico-artistico.

Il disegno in questione non presenta la tipica doppia cornice ad inchiostro dei fogli immessi nella collezione puteana entro gli anni Trenta del Seicento⁴⁶; tale dettaglio, unito ad un numero di inventario piuttosto alto, 603 o 605 – il numero è stato in parte cancellato – permette di datare il disegno nel corso degli anni Sessanta del Seicento⁴⁷; *terminus ante quem* per la realizzazione del disegno è il 1668, anno della scoperta sull'Esquilino di una pittura con paesaggio portuale, oggi perduta, i cui disegni dal Pozzo sono inventariati con numeri che vanno dal 623 al 634⁴⁸. Ad essere raffigurato è un rilievo oggi nella Galleria della Leda a Villa Albani (Fig. 8)⁴⁹; elencato nell'inventario della collezione del cardinale Camillo Massimo (1620-1677) nel palazzo alle Quattro Fontane compilato nel 1677⁵⁰, il rilievo venne trasferito nella villa sulla Via Salaria tra il 1839 e il 1851⁵¹.

Il disegno ex Stirling-Maxwell costituisce la prima testimonianza grafica del rilievo e precede l'aggiunta di un altare sulla destra, documentata per la prima volta da un disegno di Raymond Lafage (1656-1684) databile alla fine del Seicento⁵², e la perdita del dettaglio degli zoccoli delle zampe anteriori di un cavallo impennato. Il rilievo conserva ancora parte della cornice originale con modanatura liscia; la sezione sinistra mostra quattro figure in processione verso destra, tre di dimensioni ridotte, in cui si può riconoscere una famiglia di adoranti

⁴² Napoli, Biblioteca Nazionale, ms V.E.10, c. 41v, si veda la nota 10. Il disegno di Testa allo stato attuale risulta disperso.

⁴³ Inv. 893, si veda MADERNA-LAUTER 1989, con bibliografia precedente.

⁴⁴ Collezione privata, già Stirling Maxwell, *Drawings by Old Italian Masters/Sculpture*, c. 22i, sanguigna, 190 x 190 mm, *OLD MASTER DRAWINGS* 1990, p. 84, n. 233; William Stirling-Maxwell (1818-1878) acquistò questo lotto di disegni puteani nel 1865 all'asta della collezione di John Townley (1803-1876), discendente di Charles Townley (1737-1805), proprietario del cospicuo gruppo di disegni dal Pozzo/Albani che Richard Dalton (1715-1791), bibliotecario di Giorgio III, avrebbe separato dal nucleo entrato a far parte della collezione reale nel 1762; nel 1871 i disegni vennero organizzati in due volumi intitolati *Drawings by Old Italian Masters/Sculpture* (124 carte) e *Drawings by Old Italian Master/Architecture* (101 carte), si veda in particolare *OLD MASTER DRAWINGS* 1990, pp. 78-79.

⁴⁵ Sul fenomeno si vedano in particolare KUNTZ 1994; BAUMER 2010; per una rassegna di rilievi con contesto di rinvenimento conosciuto si veda COMELLA 2011.

⁴⁶ Si veda la nota 8.

⁴⁷ Sul valore cronologico dei numeri di inventario dal Pozzo si veda in particolare HERKLOTZ 1999, pp. 133-137.

⁴⁸ Si veda WHITEHOUSE 2001, pp. 262-269; per i disegni, pp. 270-281, nn. 65-75.

⁴⁹ Inv. 147, marmo, 0.42 x 0.50 m, ZOEGA 1808, I, p. 72, tav. XVIII; ZANKER 1972; MITROPOULOU 1975, pp. 27-28, n. 16; BOL 1992, con altra bibliografia precedente; GASPARRI 2009, p. 181, fig. 12.

⁵⁰ POMPONI 1996, p. 81.

⁵¹ Si veda GASPARRI 1982, p. 397.

⁵² Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. F.N. 12646, c. 45, si veda POMPONI 1996, p. 81, tav. XLVI.

composta da madre, padre e figlio, e una figura femminile con *phiale* e *oinochoe*, vestita di chitone e *himation*, in procinto di libare su un monticciolo di terra, interpretabile come un *omphalos* o come l'altare di un eroe (εσχάρα).

Datato generalmente entro il primo quarto del IV secolo a.C., il rilievo ha creato non pochi problemi interpretativi soprattutto in rapporto all'identificazione della figura femminile al centro; studi precedenti, nel tentativo di stabilire un confronto con i numerosi rilievi votivi con coppie divine libanti, hanno voluto riconoscervi Artemide, immaginando nella sezione mancante del rilievo Apollo⁵³, o Persefone da integrare sulla destra con Demetra o Ade⁵⁴; isolata invece la posizione di Hermann⁵⁵, indipendentemente ripresa da Mitropoulou⁵⁶, che aveva proposto di accostare il rilievo ad una serie di rilievi votivi greci di produzione attica ed insulare con scena di omaggio ad un eroe ctonio a cavallo o accanto ad un cavallo. L'ipotesi interpretativa avanzata da Hermann viene confermata e rettificata dal dettaglio degli zoccoli del cavallo impennato restituito dal disegno puteano; l'esemplare Albani, in particolare, si lascia accostare ad un rilievo votivo attico datato alla seconda metà del IV secolo a.C. con eroe accanto al cavallo sulla sinistra ed eroina, seguita da tre adoranti, in atto di libare su un mucchio di terra⁵⁷ e ad un rilievo votivo attico del IV secolo a.C. con eroe a cavallo, la clamide scossa dal vento, che avanza da sinistra verso un gruppo di tre adoranti, madre, padre e figlio⁵⁸; l'incontro tra eroe a cavallo ed eroina colta nell'atto di libare con *phiale* e *oinochoe* trova un puntuale confronto su un rilievo da Rodi degli inizi del IV secolo a.C.⁵⁹.

Qualcosa si può aggiungere anche rispetto all'autore del disegno; lo stile grafico del foglio puteano si lascia accostare con buona sicurezza al disegno della fronte di un sarcofago con trionfo indiano di Bacco⁶⁰ inviato alla corte Medicea dall'antiquario Leonardo Agostini (1593-1669) il 9 settembre 1666, come incentivo all'acquisto del rilievo che di lì a poco sarebbe stato invece acquistato da Camillo Massimo⁶¹ come il rilievo votivo Albani. Le affinità tra i due schizzi – si pensi in particolare al modo di rendere i profili delle figure e alla resa del contorno dei rilievi frammentari – è anzi tale da suggerire che possano essere stati realizzati nella stessa circostanza. I. Herklotz⁶² ha attribuito il disegno oggi a Firenze all'incisore Giovanni Battista Galestruzzi (ca.1618-1678), collaboratore di lungo corso dell'Agostini e autore delle acqueforti per *Le Gemme antiche figurate* pubblicate nel 1657. La rapidità della linea e una certa rigidità delle figure sembrano riconoscibili anche in altri due studi confluiti nel *Museo Cartaceo*, ovvero il disegno inventariato da Carlo Antonio con il numero 615⁶³ raffigurante una lucerna in bronzo

⁵³ ZANKER 1972; KAHIL 1984, p. 676, n. 720.

⁵⁴ Si veda la discussione in BOL 1992.

⁵⁵ HERMANN 1959, p. 60; si veda in particolare CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ-KOUKOULI-CHRYSAKAKI 1992, pp. 1027-1028, nn. 42-49; da ultimo TILLIOS 2010, in particolare pp. 68-84.

⁵⁶ MITROPOULOU 1975, pp. 27-28, n. 16.

⁵⁷ Athene, Museo Archeologico Nazionale inv. 1410, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ-KOUKOULI-CHRYSAKAKI 1992, p. 1027, n. 45; TILLIOS 2010, p. 119, n. R 2, tav. 20, con bibliografia precedente.

⁵⁸ Atene, Museo Archeologico Nazionale inv. 1413, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ-KOUKOULI-CHRYSAKAKI 1992, p. 1040, n. 283; TILLIOS 2010, p. 121, n. R 11, tav. 22, con bibliografia precedente.

⁵⁹ Londra, British Museum, inv. 753, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ-KOUKOULI-CHRYSAKAKI 1992, p. 1043, n. 347, con bibliografia precedente.

⁶⁰ Firenze, Archivio di Stato, Carteggio d'artisti, vol. 17, c. 111v; HERKLOTZ 2004, p. 68, fig. 13.

⁶¹ Il rilievo si trova ancora oggi nel Palazzo Albani del Drago alle Quattro Fontane; si veda MATZ 1968, p. 273, n. 136, tav. 159,2.

⁶² HERKLOTZ 2004, p. 82, nota 65.

⁶³ Windsor, RL, *Disegni di Antichità Nettuno*, inv. 11188; il disegno è in corso di studio da parte di E. Vaiani, tra gli autori di un catalogo di disegni puteani di prossima pubblicazione, *Series A. Antiquities and Architecture*, 8. *Vases, Lamps and Other Objects*.

con Pietro e Paolo rinvenuta dallo stesso Agostini sul Celio nel marzo 1667⁶⁴ (Fig. 9) e il disegno del rilievo funerario del gladiatore Iulius Valerianus, già nella collezione Agostini⁶⁵. La lettera inviata alla corte medicea nel settembre del 1666 e il rinvenimento della lucerna sul monte Celio nel marzo dell'anno successivo costituiscono i due termini entro cui poter datare l'ingresso del disegno nella collezione di Carlo Antonio che deve aver ottenuto il set di disegni direttamente dall'Agostini.

Se i disegni commissionati da Cassiano negli anni Trenta del Seicento ai suoi «giovani ben intendenti del disegno»⁶⁶, testimoniano in modo inequivocabile la capillarità della campagna documentaria da lui intrapresa e le ambizioni enciclopediche del *Museo Cartaceo*, il cui spirito sembra ben risuonare nella lettera al Dehn del 1654, la storia della collezione dal Pozzo nella fase successiva alla morte di Cassiano sembra testimoniare una impostazione diversa, minimalista si potrebbe dire, volta più alla conservazione, all'inventariazione e all'organizzazione dell'immenso patrimonio grafico; una fase caratterizzata dalla carenza di talentuosi disegnatori dall'antico, lamentata dallo stesso Carlo Antonio in una lettera ad Angelico Aprosio del 1666⁶⁷, e, di conseguenza, da una certa casualità nell'acquisizione dei disegni, come dimostrato, ma gli esempi sono molto numerosi, dal disegno del rilievo Massimo/Albani. Solo negli anni successivi, e precisamente nel corso degli anni Settanta del Seicento, Carlo Antonio sarebbe riuscito ad ottenere per il *Museo Cartaceo* il contributo di Pietro Santi Bartoli (1635-1700), il più influente copista attivo a Roma nella seconda metà del Seicento e protetto di un ben più facoltoso patrono, Camillo Massimo⁶⁸.

⁶⁴ HERKLOTZ 2004, p. 63.

⁶⁵ Londra, British Museum, Department of Greece and Rome, volume Franks II, n. 345, si veda STENHOUSE 2002, p. 316, n. 184, con bibliografia precedente; il rilievo si trova oggi a Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 8784; sulla collezione antiquaria di Leonardo Agostini si veda VAIANI 2001.

⁶⁶ Si veda la lettera a Reinhold Dehn del novembre 1654 citata alla nota 1.

⁶⁷ Genova, Biblioteca Universitaria, ms E.VI.12, c. 106r, parzialmente trascritta in HERKLOTZ 1999, p. 135.

⁶⁸ Sul contributo di Bartoli al *Museo Cartaceo* si veda in particolare WHITEHOUSE 2001, pp. 50, 149-194.



Fig. 1: Royal Collection Trust, Windsor, Royal Library, inv. 8673. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 2: Royal Collection Trust, Windsor, Royal Library, inv. 8516. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 3: Royal Collection Trust, Windsor, Royal Library, inv. 8790, © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 4: Rilievo con Atena arcaizzante, Roma, Palazzo Senatorio, Monumento a Scipione Africano, da FRANZONI-TEMPESTA 1992, p. 25 fig. 29

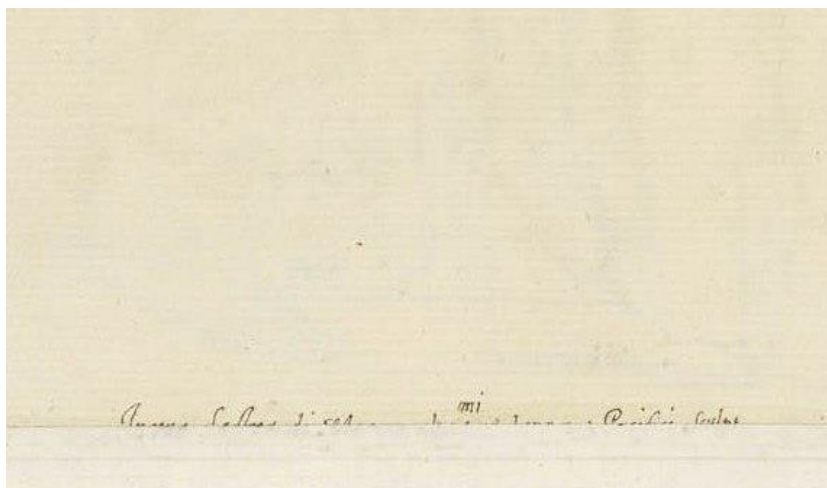


Fig. 5: Royal Collection Trust, Windsor, Royal Library, inv. 8790v, © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 6: Londra, British Museum, Department of Greece and Rome, vol. Franks I, c. 153, n. 181, inv. 2005, 0926.153, © Trustees of the British Museum

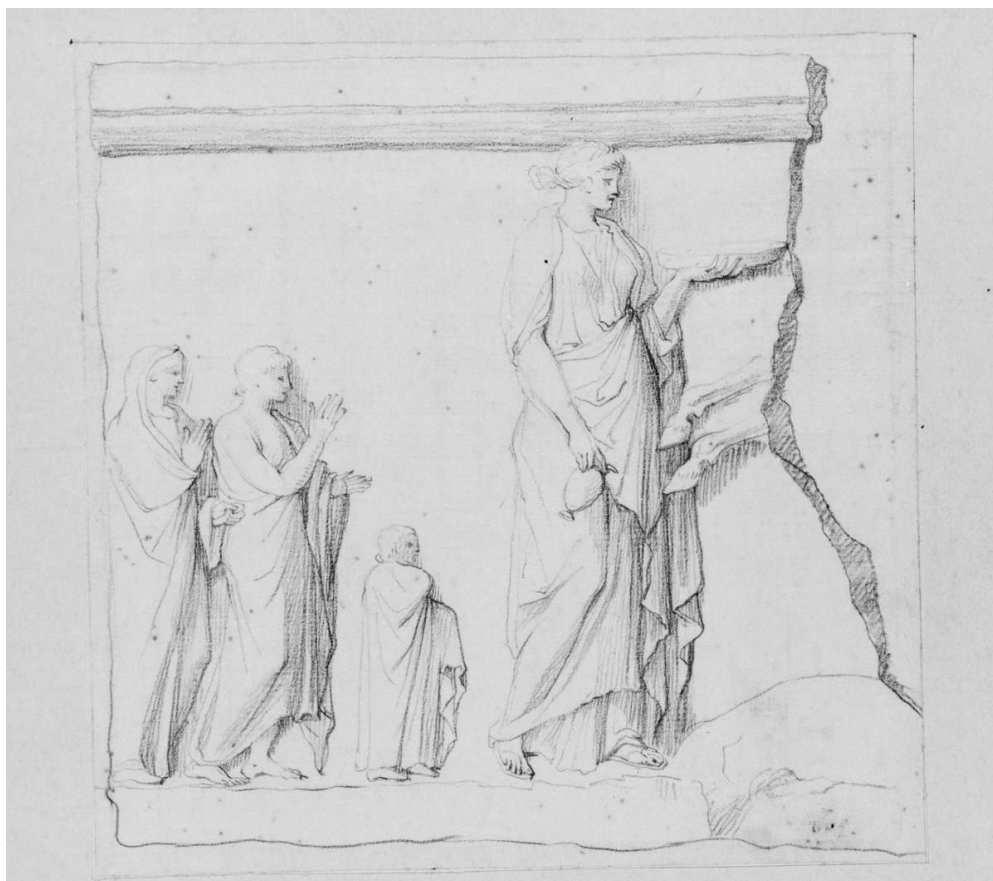


Fig. 7: *Drawings by Old Italian Masters/Sculpture*, c. 22i, Londra, già collezione Stirling-Maxwell, © Phillips



Fig. 8: Rilievo votivo, Roma, Villa Albani inv. 147 DAI Roma, EA.3568



Fig. 9: Royal Collection Trust, Windsor, Royal Library, inv. 11188, © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014

BIBLIOGRAFIA

ABL 2013

S. ABL, *Poussins Freunde. Pietro Testa und Karel Philips Spierincks*, «Frühneuzeit-Info», 24, 2013, pp. 29-42.

BALDINUCCI 1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V. Dal 1610. al 1670. Distinto in Decennali. Opera Postuma*, Firenze 1724.

BALDINUCCI/MANNI 1767

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame. Colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione* (Firenze 1686), a cura di D.M. MANNI, Firenze 1767.

BAUMER 2010

L.E. BAUMER, *Les premiers collectionneurs? La réutilisation de sculptures grecques originales aux époques impériale et tardo-antique*, in *Mémoires de la religion grecque*, a cura di L.E. Baumer, Parigi 2010, pp. 85-118.

BENEDETTI 2001

S. BENEDETTI, *Il palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio: dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma 2001.

BLUNT 1971

A. BLUNT, *Italian Drawings: Addenda and Corrigenda*, in E. Schilling, *The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle; Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings, with a History of the Royal Collection of Drawings by Anthony Blunt*, Londra 1971, pp. 47-147.

BOL 1992

P.C. BOL, *Griechisches Weibrelief*, in *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, III. Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der ephesischen Artemis und im Bigliardo*, a cura di P.C. Bol, Berlino 1992, pp. 105-107, n. 288, tav. 74.

BORGHERO 1988

I. BORGHERO, *"Ara Grimani"*, in *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, a cura di L. Sperti, Roma 1988, pp. 106-119.

BULMAN CONNOR 2006

L.M. BULMAN CONNOR, *The Topham collection of drawings in Eton College Library and the industry of copy drawings in early eighteenth century Italy*, in *300 Jahre "Thesaurus Brandenburgicus". Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock*, Atti del convegno internazionale (Schloss Blankeensee), a cura di H. Wrede e M. Kunze, Monaco 2006, pp. 325-338.

BULMAN CONNOR 2008

L.M. BULMAN CONNOR, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman, an Early Eighteenth Century Connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven-Londra 2008, pp. 287-307.

CAIN 1989

H.C. CAIN, *Votivrelief an Herakles*, in *VILLA ALBANI I* 1989, pp. 192-197 n. 60, tav. 110.

CAPPELLETTI 2000

F. CAPPELLETTI, *Le poche opere certe e qualche iniziale riflessione per la breve vicenda romana di Giovan Battista Ruggeri*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano 2000, pp. 252-258.

CASSIANO DAL POZZO 1989

Cassiano dal Pozzo, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Napoli), a cura di F. Solinas, Roma 1989.

CASSIANO DAL POZZO 1992a

Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, Proceedings of a conference held at the British Museum and the Warburg Institute (Londra 14-15 December 1989), in *Quaderni puteani 2*, Milano 1992.

CASSIANO DAL POZZO 1992b

Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, Proceedings of a conference held at the British Museum and the Warburg Institute (Londra 14-15 December 1989), in *Quaderni puteani 3*, Milano 1992.

CASSIANO DAL POZZO 1993

The Paper Musaeum of Cassiano dal Pozzo, Catalogo della mostra, in *Quaderni puteani 4*, Milano 1993.

CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ-KOUKOULI-CHRYSAANTAKI 1992

Heros Equitans, a cura di A. CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ, H. KOUKOULI-CHRYSAANTAKI *et alii*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Zurigo-Monaco 1992, pp. 1019-1081.

CLARIDGE-HERKLOTZ 2012

A. CLARIDGE, I. HERKLOTZ, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other Collections. Series A. Antiquities and Architecture, 6. Classical Manuscript Illustrations*, Londra 2012.

COMELLA 2011

A. COMELLA, *Da anathemata a ornamenta. Rilievi votivi greci riutilizzati in Italia in epoca romana*, Roma 2011.

CORAGGIO 2009

F. CORAGGIO, *Statua ritratto femminile, cd. Agrippina*, in *Le sculture Farnese, 2. I ritratti*, a cura di C. Gasparri, Napoli 2009, pp. 78-80 n. 53 tav. LII.

CROPPER 1984

E. CROPPER, *Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf's Notebook*, Princeton 1984.

CROPPER 1988

E. CROPPER, *Pietro Testa, 1612-1650: the exquisite draughtsman of Lucca*, in *PIETRO TESTA* 1988, pp. XI-XXXVI.

DOCUMENTI INEDITI 1878-1881

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, I-IV, a cura di G. Fiorelli, Roma e Firenze 1878-1881.

DODERO 2010

E. DODERO, *Rilievo con thiasos dionisiaco*, cd. "Baccanale", in *SCULTURE FARNESE* 2010, pp. 76-78 n. 21, tav. XIX.

DRÄGER 1994

O. DRÄGER, *Religionem Significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, Mainz 1994.

FEDERICI 2010

F. FEDERICI, *Alla ricerca dell'esatezza: Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico*, in *Rome - Paris, 1640. Transferts culturels et Renaissance d'un centre artistique*, a cura di M. Bayard, Parigi 2010, pp. 229-273.

FRANZONI 1991

C. FRANZONI, *Ancora sul museo di Francesco Gualdi (1576-1657)*, «Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico di Trento» 17, 1991, pp. 561-572.

FRANZONI-TEMPESTA 1992

C. FRANZONI, A. TEMPESTA, *Il Museo di Francesco Gualdi nella Roma del seicento tra raccolta privata ed esibizione pubblica*, «BA» 77, 1992, pp. 1-42.

FUCHS 1959

W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, «JDAI, 20. Ergänzungsheft», Berlino 1959.

FUSCONI 2011

G. FUSCONI, *Pietro Testa e l'antico*, in *Poussin et la construction de l'antique*, Atti del convegno (Roma 13-14 novembre 2009), a cura di M. Bayard e E. Fumagalli, Roma e Parigi 2011, pp. 307-324.

GARGIULO 2010a

P. GARGIULO, *Rilievo*, cd. "Alcibiade con etere", in *SCULTURE FARNESE* 2010, pp. 80-81 n. 23, tav. XXI.

GARGIULO 2010b

P. GARGIULO, *Rilievo con Ercole ai misteri eleusini*, in *SCULTURE FARNESE* 2010, pp. 81-83 n. 24, tav. XXII.

GASPARRI 1982

C. GASPARRI, *Die Skulpturen der Sammlung Albani in der Zeit Napoleons und der Restauration*, in *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlino 1982, pp. 381-435.

GASPARRI 2009

C. Gasparri, *Winckelmann e i marmi greci di Villa Albani*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 177-98

GASPARRI 2010

C. GASPARRI, *Le sculture*, in *PALAZZO FARNESE* 2010, pp. 145-151.

GRIFFITH 1989

A. GRIFFITH, *The print collection of Cassiano dal Pozzo*, «Print Quarterly» 6, 1989, pp. 2-10.

HASKELL 1963

F. HASKELL, *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londra 1963.

HERKOLTZ 1992

I. HERKOLTZ, *Das Museo Cartaceo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di E. Cropper e F. Solinas, Bologna 1992, pp. 81-125.

HERKLOTZ 1999

I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Monaco 1999.

HERKLOTZ 2004

I. HERKLOTZ, *Excavations, Collectors and Scholars in Seventeenth-century Rome*, in *Archives and Excavations. Essays on the History of Archaeological Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century*, a cura di I. Bignamini, Londra 2004, pp. 55-88.

HERKLOTZ 2011

I. HERKLOTZ, *Pietro Testa and the Museo cartaceo*, «The Burlington Magazine» 153, October 2011, pp. 657-660.

HERMANN 1959

H.V. HERMANN, *Omphalos*, Münster 1959.

HESBERG 1986

H. VON HESBERG, *Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» 37, 1986, pp. 7-32.

HUNDSALZ 1987

B. HUNDSALZ, *Das dionysische Schmuckrelief*, Monaco 1987.

I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA 2000

I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, Catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma 2000.

I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA 2001

I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, Catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma 2001.

JENKINS 1989

I. JENKINS, *Newly discovered drawings from the Museo Cartaceo in the British Museum*, in *CASSIANO DAL POZZO* 1989, pp. 131-176.

JESTAZ 1994

B. JESTAZ, *Le Palais Farnèse. III, 3. L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma 1994.

KAHIL 1984

L. Kahil, *Artemis*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zurigo-Monaco 1984, pp. 618-753.

KLEIN 1921

W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Vienna 1921.

KUNTZ 1994

U.S. KUNTZ, *Griechische Reliefs aus Rom und Umgebung*, in *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum*, Catalogo della mostra, a cura di G. Hellenkemper-Salies, H.H. von Prittwitz und Gaffron, G. Bauchhenss, Colonia 1994, pp. 889-898.

LUMBROSO 1874

G. LUMBROSO, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo* [...], «Miscellanea di Storia Italiana» 15, 1874, pp. 131-288.

MADERNA-LAUTER 1989

C. Maderna-Lauter, *Zwei historische Reliefs (sog. Pueallae Faustinae)*, in *VILLA ALBANI I* 1989, pp. 52-55 n. 11, tav. 15.

MATZ 1968

F. MATZ, *Die antiken Sarkophagreliefs, 4. Die dionysischen Sarkophage, 2. Die Denkmäler 72-161*, Berlino 1968.

MATZ-DUHN 1881-1882

F. MATZ, F. VON DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, I-III, Lipsia 1881-1882.

MERZ 1991

J.M. Merz, *Pietro da Cortona: der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991.

MICHAELIS 1882

A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882.

MIRTO 2002

A. MIRTO, *Lettere di Cassiano dal Pozzo a Giovanni Filippo Marucelli*, «Studi Seicenteschi» 43, 2002, pp. 279-312.

MITROPOULOU 1975

E. MITROPOULOU, *Libatio Scene with Oinochoe in Votive Reliefs*, Atene 1975.

NICOLÒ-SOLINAS 1987

A. NICOLÒ, F. SOLINAS, *Cassiano dal Pozzo: appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612-1630)*, «Nouvelles de la Republique des Lettres» 2, 1987, pp. 59-110.

OLD MASTER DRAWINGS 1990

Old Master Drawings, Catalogo d'asta, Phillips, Son & Neale, Londra, 12 dicembre 1990.

PALAZZO FARNESE 2010

Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia, Catalogo della mostra, a cura di F. Buranelli, Firenze 2010.

PALISCA 1981

C.V. PALISCA, *G.B. Doni's Lyra Barberina, commentary and iconographical study*, «Quadrivium. Studi di filologia e musicologia», 27.2, 1981.

PALMA 1983a

B. PALMA, *Museo Nazionale romano, 1. Le sculture, 4. I Marmi Ludovisi. Storia della collezione*, Roma 1983.

PALMA 1983b

B. PALMA, *Statua di Musa seduta: tipo Calliope*, in *Museo Nazionale Romano, 1. Le sculture, 5. I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, a cura di A. Giuliano, Roma 1983, p. 89 n. 36.

PASSERI/BIANCONI 1772

G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Rome morti dal 1641. fino al 1673*, prima edizione postuma a cura di G.L. BIANCONI, Roma 1772.

PIETRO TESTA 1988

Pietro Testa: 1612-1650; Prints and Drawings, Catalogo della mostra a cura di E. Cropper, Philadelphia 1988.

POMPONI 1996

M. POMPONI, *Schedatura dei disegni del taccuino*, in *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma 1996, pp. 73-87.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Seventeenth-century Italian drawings in Prague: Pietro Testa, Valentin Lefèvre, Giovanni Maria Morandi, Giuseppe Passeri*, «Umění» 61, 2013, pp. 163-171.

RAUSA 2007a

F. RAUSA, *Le collezioni farnesiane di sculture antiche: storia e formazione*, in *SCULTURE FARNESE 2007*, pp. 15-80.

RAUSA 2007b

F. RAUSA, *Catalogo dei disegni e delle stampe delle sculture antiche della collezione Farnese*, in *SCULTURE FARNESE 2007*, pp. 159-178.

ROSSO 2010

E. ROSSO, *Sculture presenti nell'atrio del palazzo*, in *PALAZZO FARNESE 2010*, pp. 318-319 n. 17.

RUESCH 1911

A. RUESCH, *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli*, Napoli 1911.

SAMPSON 1974

J. SAMPSON, *Notes on Theodor Schreiber's "Hellenistische Reliefbilder"*, «PBSR» 42, 1974, pp. 27-45.

SANDRART/PELTZER 1925

J. von SANDRART, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, a cura di A.R. PELTZER, Monaco 1925.

SCHREIBER 1885

TH. SCHREIBER, *Das neapler Diarium des Cassiano Dal Pozzo*, «Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe» 37, 1885, pp. 93-118.

SCHREIBER 1889-1894

TH. SCHREIBER, *Die hellenistischen Reliefbilder*, I-II, Lipsia 1889-1894.

SCHRÖDER 2004

S.F. SCHRÖDER, *Museo Nacional del Prado. Catálogo de la escultura clásica, II. Escultura mitológica*, Madrid 2004.

SCULPTURE FARNESE 2007

Le sculpture Farnese. Storia e documenti, a cura di C. Gasparri, Napoli 2007.

SCULPTURE FARNESE 2010

Le sculpture Farnese, 3. Le sculpture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia, a cura di C. Gasparri, Napoli 2010.

SÉNÉCHAL 1995

PH. SÉNÉCHAL, *I marmi antichi della collezione Farnese*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, Catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Milano 1995, pp. 123-131.

SMITH 1892-1904

A.H. SMITH, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, I-III, Londra 1892-1904.

SOLINAS 1989

F. SOLINAS, *Percorsi puteani: note naturalistiche ed inediti appunti antiquari*, in CASSIANO DAL POZZO 1989, pp. 95-130.

SOLINAS–NICOLÒ 1988

F. SOLINAS, A. NICOLÒ, *Cassiano dal Pozzo and Pietro Testa: New documents concerning the Museo cartaceo*, in PIETRO TESTA 1988, pp. lxvi-lxxxvi.

OLD MASTER & BRITISH DRAWINGS 2011

Old Master & British Drawings. Including Property from the Descendants of Walter Brandt, Catalogo d'asta, Sotheby's Londra, 7-8 luglio 2011, Londra 2011.

SPARTI 1992

D.L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992.

SQUIRE 2011

M. SQUIRE, *The Iliad in a Nutsell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.

STENHOUSE 2002

W. STENHOUSE, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other Collections. Series A. Antiquities and Architecture, 7. Ancient Inscriptions*, Londra 2001.

TILLIOS 2010

A. TILLIOS, *Die Funktion und Bedeutung der Reiter- und Pferdeführerdarstellungen auf attischen Grab- und Weibreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Oxford 2010.

TURNER 1992

N. TURNER, *The drawings of Pietro Testa after the Antique in Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, in CASSIANO DAL POZZO 1992b, pp. 127-144.

VAIANI 2001

E. VAIANI, *La collezione d'arte e antichità di Leonardo Agostini: nuovi documenti*, «ASNP. Quaderni» 6, 1998 (2001), pp. 81-110.

VERMEULE 1960

C.C. VERMEULE, *The dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities in the British Museum*, «TAPhS» 50, 5, 1960, pp. 3-78.

VERMEULE 1966

C.C. VERMEULE, *The dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, «TAPhS» 56, 2, 1966 pp. 5-77.

VERMEULE-CAHN-HADLEY 1977

C.C. VERMEULE, W. CAHN, R.V. HADLEY, *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1977.

VILLA ALBANI I 1989

Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino, a cura di P.C. Bol, Berlino 1989.

WHITEHOUSE 2001

H. WHITEHOUSE, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other Collections. Series A. Antiquities and Architecture, 1. Ancient Mosaics and Wallpaintings*, Londra 2001.

WILLERS 1975

D. Willers, *Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland*, «MDAI(A)», Beihefte 4, Berlino 1975.

ZAGDOUN 1989

M.A. ZAGDOUN, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du haut-empire*, Atene 1989.

ZANKER 1972

P. ZANKER, *Fragment eines attischen Votivreliefs*, in H. Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Villa Albani*, quarta edizione a cura di H. Speier, Tübingen, p. 269 n. 3299.

ZOEGA 1808

G. ZOEGA, *Li Bassirilievi antichi di Roma* [...], I, Roma 1808.

ABSTRACT

L'articolo intende presentare alcune novità emerse nel corso del lavoro di catalogazione dei disegni dall'antico del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo. Chi scrive sta collaborando alla pubblicazione del catalogo dei disegni di bassirilievi, statue e busti oggi divisi tra il castello di Windsor, il British Museum e numerose collezioni private. Sebbene questo nucleo di disegni costituisca la sezione più nota del *Museo Cartaceo*, il riesame del materiale, supportato dall'analisi dei documenti puteani e dalla consultazione di fonti antiquarie e inventari di antichità, ha comunque reso possibile portare alla luce nuovi dati sul panorama collezionistico romano. L'intervento sarà incentrato su tre casi che sembrano ben esemplificare le potenzialità di uno studio combinato delle fonti: un rilievo bacchico già nella collezione Farnese; il rilievo con Atena arcaizzante reimpiegato nel monumento a Scipione Africano eretto da Francesco Gualdi nel 1655; un rilievo votivo greco degli inizi del IV secolo a.C. oggi a Villa Albani.

The article aims at presenting some new data which we have found during the cataloguing of the drawings after the Antique assembled by Cassiano dal Pozzo in his celebrated *Paper Museum*. The drawings after ancient bass-reliefs, statues and busts, today scattered among Windsor Castle, the British Museum and numerous private collections, constitute the most renowned section of the dal Pozzo collection. Yet, thanks to the analysis of manuscripts once in the dal Pozzo library and to the perusal of antiquarian sources and inventories of antiquities, the study of these well-known drawings offers new data on seventeenth-century antiquarian collections in Rome. The essay will focus on three case studies: a bacchic relief, once in the Farnese collection; a archaistic relief with Athena, reused in the monument to Scipio the African erected by Francesco Gualdi in 1655; a Greek votive relief dating to the early 4th century AD, now in Villa Albani.

**«CLUES TO THE ANCIENT WORLD»:
LE PICCOLE ANTICHITÀ NEL *MUSEO CARTACEO*, CON UNA VERIFICA SULLA
COLLEZIONE DI FLAVIO CHIGI**

Nell'intervento introduttivo di Francis Haskell alla serie di studi preliminari alla catalogazione dei disegni del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, i *Quaderni puteani*, la prima immagine del saggio – e prima in assoluto dei volumi – è una bilancia antica¹. Il disegno è certo impressionante per qualità e per dimensioni (1,20 m di lunghezza!), ma nel contesto dell'introduzione è chiaro come con questa scelta si intenda sottolineare non l'eccezionalità del foglio, ma l'imponente e caratteristica presenza nel *Museo Cartaceo* di oggetti relativi alla vita quotidiana. E se è vero che per Cassiano tutte le antichità «were certainly objects of great beauty, but [...] not just to be collected as one collected the paintings of Caravaggio [...] The remains of ancient Rome were the fragmentary clues to the ancient world whose values were of the greatest intrinsic interest»², è in particolare proprio all'*instrumentum domesticum*, alle lucerne, ai vasi, alle fibule, ma anche a proiettili, elmi, strumenti da maniscalco etc., che si adatta la definizione di «indizi» per la conoscenza del mondo antico: oggetti reali, tangibili, che si potevano ritrovare nelle più ampie raffigurazioni a rilievo, nelle statue, nelle gemme, fino alle monete. Frammenti, certo, dettagli, che però agivano come piccole chiavi di accesso alla conoscenza della civiltà del passato. Il «valore intrinseco» di questi oggetti era inoltre costituito dalla possibilità di confronto con i testi, anzi con le singole parole, nel costante sforzo, tipico di tutta la cultura antiquaria, di agganciare ad una parola specifica l'oggetto (o una sua immagine) corrispondente e viceversa³.

Questo sforzo così ampio, come si vedrà, di documentazione visiva degli oggetti antichi più minuti e di uso comune non trova precedenti nell'antiquaria contemporanea a Cassiano dal Pozzo, soprattutto al momento dell'inizio della sua impresa, gli anni Venti del Seicento, e ad un primo sguardo potrebbe sembrare quasi ingiustificato. Altre tipologie di antichità presenti nella raccolta, come per esempio i bassorilievi e le statue (ecco appunto la «grande bellezza»), o le iscrizioni, potevano contare su una fortuna visiva e una tradizione erudita piuttosto consolidate⁴. Non così si può dire per le piccole antichità, sia per quanto riguarda le opere a stampa che i disegni. Per fare alcuni esempi, le immagini di lucerne circolanti al 1621 si possono contare facilmente: una ventina, ovvero tre disegni contenuti nella raccolta di Pirro Ligorio, poi ripresi e integrati nel *Codex Ursinianus* (quattro); per quanto riguarda i repertori a stampa, l'unico pezzo edito da Guillaume Du Choul, una decina, compresi i pezzi ligoriani, da Pierre Petau e altrettanti che illustrano, in modo molto marginale, la prima edizione del *De*

Questo saggio anticipa alcuni aspetti del mio lavoro di catalogazione, per conto della Royal Collection di Windsor, dei disegni del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo relativi alle piccole antichità. Per il supporto, i consigli, l'aiuto durante tutte le fasi della ricerca desidero ringraziare il gruppo di lavoro a Windsor e Londra e in particolare Rea Alexandratos, Amanda Claridge, Martin Clayton, Eloisa Dodero, Kate Owen, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Helen Whitehouse.

¹ HASKELL 1989, p. 2, fig. 1; circostanza già notata in CLAYTON–WHITAKER 2007, p. 356, n. 130.

² HASKELL 1980, p. 101.

³ Per un esempio relativo alla ricerca sulla nomenclatura dei giochi antichi (in particolare sui termini *pyrgus* e *fritillus*) si veda VAIANI 2009, pp. 165-173. Uno studio preliminare sulle piccole antichità del *Museo Cartaceo* in BAILEY 1992.

⁴ I disegni di bassorilievi sono in corso di catalogazione da parte di Amanda Claridge ed Eloisa Dodero; per le iscrizioni cfr. il catalogo STENHOUSE 2002.

lucernis di Fortunio Liceti⁵. Qualche vaso, stili per scrivere, uno strigile, due collari da schiavo, fibule, gioielli e strumenti musicali erano stati inoltre illustrati a stampa nel trattato *De servis* di Lorenzo Pignoria (1615): nel 1629 l'autore, in vista di una seconda edizione, chiederà proprio a Cassiano di integrare il suo testo con note e ulteriori illustrazioni, di cui l'amico disponeva in gran copia, come è evidente dalla sua lunga e articolata risposta⁶. L'unico album di disegni che pare essere stato dedicato all'*instrumentum*, o alle «anticaglie» fu compilato da Alonso Chacòn, ma risulta ad oggi perduto e non doveva essere paragonabile, come 'respiro' e come estensione, al progetto di Cassiano, nonostante sia stato una fonte dei suoi disegni⁷. Un'altra fonte del *Museo Cartaceo* è un perduto album di Pietro Stefanoni, che conteneva vasi e lucerne, accanto a sculture, edifici, elementi architettonici, che appare più una miscellanea che non un album specificamente composto di anticaglie⁸. In ogni caso, queste poche voci non compongono quella lunga tradizione, visiva e erudita, di cui godevano, già dal Cinquecento, rilievi, sculture di grande formato, iscrizioni – presenti in taccuini, in atlanti a stampa, in appunti di eruditi ed artisti – e, per restare nel campo delle antichità di minore pregio, le monete, quasi del tutto assenti nel *Museo Cartaceo*.

Cassiano dal Pozzo probabilmente cominciò a raccogliere disegni proprio dedicandosi alle piccole antichità. Un numero relevantissimo di esse è contenuto infatti in uno degli album più precoci dell'intera raccolta, *Antichità diverse* (178 fogli disegnati per un totale di più di 500 oggetti), oggi presso la Royal Library di Windsor, i cui disegni per la maggior parte sono compresi negli anni Venti del Seicento e raffigurano quasi esclusivamente oggetti di vita quotidiana, vasi, lucerne, pinze, mollette, cucchiari, ecc. L'album è uno dei pochi ad essere rimasto sino ad oggi con la sua legatura seicentesca e quindi fornisce un raro esempio di un volume sostanzialmente 'pensato' da Cassiano dal Pozzo. Alcune caratteristiche lo rendono oltretutto un *unicum* all'interno della raccolta: soprattutto il formato dei fogli, ridotto rispetto alla maggior parte degli altri album (449x317 mm contro 545-542x407-410 mm), l'amplessimo uso del *verso*, come se fosse inteso per essere sfogliato a mo' di libro, un complesso sistema di annotazioni per sigle, che rimandano alla collezione di pertinenza degli oggetti e al loro materiale. Tale sistema di annotazioni, in particolare, si ritrova solo in *Antichità diverse* e sarà abbandonato in favore di una numerazione che invece ricorre in tutta la raccolta, di cui si dirà subito⁹.

Oltre all'album *Antichità diverse*, le altre testimonianze di piccole antichità o oggetti d'uso sono sparse nei vari volumi in cui oggi la raccolta è divisa; in particolare nella grande miscellanea *Nettuno*, sempre a Windsor, e in numero abbastanza riguardevole nelle raccolte del British Museum (Franks e 'New drawings'), oltre che in qualche foglio di proprietà Stirling Maxwell, andato in asta nel 1990; si tratta di circa trecento oggetti, in grandissima parte vasi e lucerne, ma anche specchi etruschi, gioielli, chiavi, gemme, etc. Ma che Cassiano avesse

⁵ Per Ligorio: Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII b 10, c. 37rv; Fulvio Orsini: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3439, c. 166r; il *Discours de la religion des anciens Romains* di Du Choul fu pubblicato per la prima volta a Lione nel 1556 ed ebbe molte edizioni successive; in DU CHOUL 1556 la lucerna è a p. 151; PETAU 1610, pp. nn.; LICETI 1621, pp. 179-194. Si tratta delle uniche illustrazioni alle 415 pagine del trattato. Sulla storia dello studio delle lucerne in età moderna è in preparazione un saggio specifico da parte di chi scrive.

⁶ Alla risposta di Cassiano dal Pozzo a Lorenzo Pignoria, che elencava molti disegni del *Museo Cartaceo*, Ingo Herklotz ha dedicato uno studio nel 1992, con ulteriori riflessioni sulla presenza di piccole antichità nel *Museo Cartaceo*, saggio ora ripubblicato e aggiornato in HERKLOTZ 2012.

⁷ L'album di Chacòn doveva essere formato di 71 fogli, i primi 24 dedicati a disegni di storia naturale; da 25 a 35 a figure di bronzo, statue e bassorilievi; da 36 a 71 a *instrumenta domestica*, vasi, pesi, anelli etc., non tutti disegnati da oggetti originali ma copiati da Ligorio e Fulvio Orsini. Alcuni di questi disegni sono stati copiati a loro volta nell'album *Antichità diverse* del *Museo Cartaceo*, che resta l'unica fonte per conoscerli. Si veda a questo proposito VAGENHEIM 1992, pp. 92-97 e VAIANI 2014a.

⁸ Cassiano descrive il contenuto di questo album in una nota conservata a Napoli; la trascrizione si può leggere in HERKLOTZ 1999, p. 406.

⁹ Per il sistema di annotazioni si veda ancora HERKLOTZ 2012, p. 95 e VAIANI 2014a.

concepito un ulteriore, intero album, diverso da quello appena menzionato, ancora una volta all'*instrumentum domesticum*, lo dimostra la testimonianza di Filippo Baldinucci, che tra i cinque volumi del *Museo Cartaceo* eseguiti dal pittore lucchese Pietro Testa, ricorda che il quarto era dedicato a «vasi, statue, utensili diversi antichi, ed altre cose curiose agli eruditi»¹⁰. L'accesso di disegni di piccole antichità nel *Museo Cartaceo* non si esaurisce tuttavia con l'attività di Pietro Testa e con Cassiano dal Pozzo; anche il fratello Carlo Antonio continuò infatti ad arricchire la raccolta di oggetti d'uso quotidiano fino alla fine della sua vita.

Se si esclude *Antichità diverse*, per seguire la cronologia delle accessioni al *Museo Cartaceo* occorre analizzare la numerazione dei fogli, caratteristica di tutta la raccolta. Abbandonato il sistema di sigle, Cassiano dal Pozzo cominciò a numerare i disegni, ma in modo non consecutivo e con moltissime ripetizioni di numeri o serie di numeri (quasi mai corrispondenti alla sequenza in cui si trovano i disegni oggi). Per fare un esempio, una serie di disegni numerati da 2 a 49 è relativa alle copie delle miniature del *Virgilio Vaticano*; una seconda invece, da 1 a 55 riguarda disegni da pitture e mosaici da chiese di Roma, attribuiti ad un solo autore, Antonio Eclissi¹¹.

Cosa che qui più interessa, alla morte di Cassiano nel 1657, il fratello Carlo Antonio proseguì nella numerazione dei fogli, ma in una sequenza progressiva di accessioni alla raccolta che inizia, secondo gli editori del catalogo, dopo 425 e prosegue fino a 1389: in questo caso si può parlare più propriamente di numeri di inventario, di cui sappiamo che era tenuto anche un registro separato, e che quindi possono essere agganciati a dati cronologici. Per esempio, le fonti consentono di stabilire che ai numeri 1013-1015 corrisponde una data di ingresso della fine di maggio 1683, data che interessa particolarmente in questo contesto¹². Tale numerazione diventa pertanto non solo una guida attraverso la costituzione della raccolta Dal Pozzo, ma aiuta ad identificare serie coerenti, dovute a singoli artisti o a singole campagne di copiatura, e serve a ricostruire almeno in parte come doveva essere organizzata la raccolta prima delle dispersioni e dei rimaneggiamenti che sono stati operati nel corso del tempo e soprattutto dopo il suo arrivo in Inghilterra nel 1762¹³. E, ancora, consente di delineare i contorni delle collezioni da cui i disegni sono stati tratti, aspetto particolarmente rilevante nel caso delle piccole antichità.

Da un lato infatti si può dire che i disegni di *instrumenta* raccolti da Cassiano e Carlo Antonio fanno emergere oggetti che attendevano uno studio organico e sono in 'anticipo' in un certo senso rispetto alla ricerca antiquaria. Dallo studio di Ingo Herklotz si evince come è proprio in questo ambito che il *Museo Cartaceo*, come il carteggio Dal Pozzo, hanno avuto un ruolo fondamentale nel fornire un corredo iconografico e a volte un commento erudito ad opere che via via andavano affrontando sistematicamente lo studio delle lucerne e degli anelli, delle 'tessere', delle fibule, o nell'arricchire, è il caso già citato del *De servis* di Pignoria, nuove edizioni di opere in qualche modo legate a questi oggetti¹⁴. Ma d'altro lato, tali oggetti non

¹⁰ BALDINUCCI 1686, p. 83. Si veda su queste notizie ora anche HERKLOTZ 2011; come è noto, è difficile oggi riconoscere i cinque album menzionati da Baldinucci tra i volumi del *Museo Cartaceo* giunti sino a noi; verosimilmente i disegni sono stati smontati e risistemati nel Settecento. La *supellex* antiquaria si trova invece sparsa nelle varie sezioni in cui è descritto il *Museo cartaceo* nella sinossi della raccolta messa a punto da Carlo Antonio Dal Pozzo con l'ausilio di Luca Holstenio, su cui ancora HERKLOTZ 2011 e 2012.

¹¹ Cfr. rispettivamente CLARIDGE–HERKLOTZ 2012, pp. 127-128; OSBORNE–CLARIDGE 1996, I, p. 54 ss.

¹² Per questi dati si veda almeno HERKLOTZ 1999, p. 133 e l'introduzione al più recente volume edito del catalogo del *Museo Cartaceo*: CLARIDGE–HERKLOTZ 2012, pp. 9-16, in part. 13-14.

¹³ Per le notissime vicende dell'arrivo della collezione Dal Pozzo in Inghilterra, dopo il suo passaggio alla biblioteca Albani, rinvio a MC BURNEY 1989.

¹⁴ Si veda soprattutto HERKLOTZ 1999, pp. 151-186. In particolare, il riferimento è al *De lucernis* di Fortunio Liceti nell'edizione del 1652 e al *De anulis antiquorum* del 1645 (*ivi*, pp. 158-162), al *De donariis* (1639 ed edizioni successive), al *De tesseriis hospitalitatis* (1647) e al trattato sulla mano di Sabazio (1649) di Giacomo Filippo Tomasini (*ivi*, pp. 154-158), al *De acia* (1639) di Johann Rhode (*ivi*, 162-164). Opere più generali sono il *De profanis*

erano affatto sconosciuti agli eruditi e ai curiosi dell'epoca perché presenti in gran numero, ed è l'aspetto su cui ci vogliamo soffermare qui, nelle collezioni contemporanee. Oggetti di agevole reperibilità, relativamente poco costosi, facili da scambiare e barattare, erano diffusissimi nelle raccolte private, oltre che discussi, indagati e studiati soprattutto attraverso i carteggi. Ed è in questa curiosità e vivacità collezionistica, oltre che in un esercizio erudito 'sommerso', ma intenso e costante, volto appunto a indagare ogni piccolo «indizio» e frammento del mondo antico, che vanno ricercate le ragioni di una così forte presenza di oggetti di vita quotidiana antica nel *Museo Cartaceo*¹⁵. Forse non è un caso quindi che Cassiano abbia cominciato proprio da quanto fosse più immediatamente accessibile per comporre l'album 'numero zero' del suo grande progetto, e avesse pensato a legare gli oggetti, mediante sigle identificative, ai loro musei e ai rispettivi proprietari.

In questo senso, la raccolta Dal Pozzo diventa una vera e propria guida alle collezioni di anticaglie del Seicento romano, collezioni, o sezioni di collezioni, ancora oggi poco note nel dettaglio, soprattutto a causa della mancanza di riscontri documentari: negli inventari le piccole antichità, quando citate, sono menzionate, con poche eccezioni, molto genericamente; la ricostruzione di questi musei passa piuttosto attraverso la spesso difficoltosa lettura dei carteggi, o lo studio delle opere erudite. Il sistema di sigle di *Antichità diverse* consente invece di visualizzare immediatamente le antichità dello stesso Cassiano dal Pozzo (indicate con la lettera «N.», nostro), di Claude Menestrier («C.M.»), dei cardinali Francesco Barberini («Card. Barb.») e Scipione Borghese («C.B.»), come di altri collezionisti noti e meno noti. Ancora, la numerazione seicentesca di Carlo Antonio dal Pozzo ha permesso di ricostruire la serie di copie da disegni che illustrano la collezione di Francesco Angeloni, poi Bellori, oggi divise tra le raccolte Franks, New Drawings e Egypt and Sudan del British Museum¹⁶, o ancora, in sede di catalogazione, si stanno rintracciando i vasi appartenuti all'antiquario Giovan Battista Casali¹⁷ e le antichità del cardinale Flavio Chigi, che si intendono esporre in questa sede.

Proprio l'analisi dei numeri Pozzo infatti ha consentito di individuare nel *Museo Cartaceo* una sequenza coerente di disegni che permette di approfondire la conoscenza, in particolare, del museo di curiosità antiche e naturali appartenuto al cardinale. Che Flavio Chigi custodisse nel suo palazzo di Formello un museo di «curiosità», è noto da alcune fonti, tra cui la *Nota delle musei* di Giovan Pietro Bellori¹⁸. Recentemente studiato da Iefke van Kampen, il museo di Flavio, per una volta ben documentato a livello inventariale, era in gran parte formato da curiosità naturali (fossili, minerali, conchiglie ecc.), esotiche e «peregrine» e infine antichità, soprattutto terrecotte, vetri e oggetti d'uso, bronzetti figurati, mentre le statue furono in gran parte destinate alla residenza urbana dei Chigi al palazzo dei SS. Apostoli. Tra gli oggetti più celebri, vi erano un tripode pieghevole di bronzo, una bulla aurea, un vaso canopo, una mummia, ecc¹⁹.

La raccolta non rimase però a Formello: almeno dal 1683 doveva essere stata trasferita a Roma, nel Casino delle Quattro Fontane, ereditato nel 1667 da Flavio dal padre Don Mario Chigi, che l'aveva acquistato sette anni prima. Alla morte di Flavio nel 1693, il Casino passò al cugino Agostino Chigi il cui promogenito, Augusto (1662-1744) mantenne integra la

et sacris veteribus ritibus (1644) e il *De Urbis [...] splendore* (1650) di Giovan Battista Casali (*ivi*, pp. 175-178). Su Pignoria ancora *ivi*, pp. 153-154, e HERKLOTZ 2012. Disegni dal *Museo Cartaceo* furono usati anche per il più tardo *Le antiche lucerne sepolcrali* di Giovan Pietro Bellori (1691), cfr. HERKLOTZ 1999, pp. 183-184.

¹⁵ Cfr. per questi aspetti VAIANI 2009.

¹⁶ Compresi tra i numeri 1287 e 1337, con varie collocazioni. Per questa serie si veda CONTI 1982 e VAIANI 2014b, in part. pp. 200-202 con ulteriore bibliografia.

¹⁷ Indicati con i numeri 1355, 1356, 1357, 1367, posti sui disegni del British Museum, Franks II, 448, 470, 471, 489, 493, 497, 498, 500, 501.

¹⁸ BELLORI 1664, p. 17: «museo delle curiosità naturali, peregrine ed antiche nel suo castello di Formello».

¹⁹ VAN KAMPEN 2001.

collezione almeno fino al 1726. Proprio a questo passaggio si deve il documento più importante per la ricostruzione della raccolta, ovvero l'inventario notarile stilato nel 1706, che elenca i beni ereditati da Augusto, e che è stato pubblicato nel 1966 da Giovanni Incisa della Rocchetta²⁰. A partire dal 1726 la collezione fu progressivamente dispersa, attraverso vendite e divisioni dei beni tra gli eredi; di queste vicende, interessa qui soprattutto che Augusto donò alcune delle antichità a papa Benedetto XIV Lambertini, che a sua volta le destinò sia ai Musei Capitolini che alle collezioni Vaticane, oltre che alle raccolte archeologiche della sua città, Bologna²¹.

Per quanto detto sin qui, è chiaro come questa raccolta chigiana si inserisse perfettamente negli interessi antiquari dei fratelli Dal Pozzo (tutta da verificare, eventualmente, la presenza di disegni da oggetti di storia naturale), come del resto aveva già opportunamente sottolineato Beatrice Cacciotti, identificando alcuni pezzi appartenuti a Flavio in disegni del *Museo Cartaceo*²². Nel corso della catalogazione dei disegni, abbiamo notato come i pezzi certamente Chigi avessero numeri Dal Pozzo piuttosto vicini (è il caso dei vetri, tutti con numeri attorno al 1050, la stadera 1067, la bulla, 1064 -Fig. 1-) e che i disegni erano stati eseguiti dalla stessa mano²³. A quel punto si è proceduto ad un confronto sistematico tra gli altri disegni vicini per numero e l'inventario pubblicato da Incisa della Rocchetta, con l'ipotesi di lavoro che un gruppo di disegni dalla collezione di Flavio Chigi fosse entrata in blocco nel *Museo Cartaceo* e i fogli fossero stati inventariati uno dopo l'altro.

In questo modo, si sono potuti effettivamente ricondurre alla collezione un numero non piccolo di antichità, una trentina almeno, raffigurate in disegni sostanzialmente compresi tra i numeri 1050-1092, con qualche dubbio, come si dirà, per gli ultimi numeri. Nel costruire questa sequenza, oltre ai pezzi certi, una 'spia' dell'appartenenza alla collezione Chigi è stata costituita dal fatto che gli originali fossero già stati identificati nella loro collocazione attuale, che risultava essere Bologna, senza però che la provenienza collezionistica fosse mai stata accertata. Il numero iniziale è dato invece da un vetro decorato in oro certamente Chigi; vi sono pezzi sicuramente appartenuti a Flavio anche in disegni con numeri più bassi (è il caso della bulla Chigi, riprodotta due volte, anche al numero 1016, o del famoso tripode, che ha numero 435²⁴), ma è da 1050 in avanti che la serie sembra avere una sua coerenza (Fig. 2). I numeri fino a 1042 infatti fanno riferimento a disegni della stessa mano, ma certamente di oggetti Carpegna e non Chigi²⁵; resta qualche dubbio sul busto di Giove ai numeri 1047-1048, sicuramente della stessa mano dei disegni della nostra serie ma al momento non identificabile nell'inventario²⁶; il 1049 è invece ad oggi mancante. Per l'ultimo numero, invece, è stato scelto il 1093 (Fig. 3), perché dopo di esso le antichità raffigurate sono di tipologia completamente diversa da quella del museo. All'interno di questa sequenza, inoltre, non mancano 'inserti' di pezzi che sembrano non aver niente a che vedere con la collezione.

La numerazione infine fornisce un dato cronologico immediato: i disegni sono entrati nelle raccolte dal Pozzo attorno al 1683-1684, data la prossimità con i numeri 1013-1015, sopra citati, certamente 'agganciabili' al 1683. Come indicato *supra*, questo è l'anno in cui certamente la raccolta si trovava già a Roma e non più a Formello: si può ipotizzare che la serie sia stata eseguita quindi dopo il trasferimento nel Casino e magari proprio per celebrarne la nuova collocazione.

²⁰ INCISA DELLA ROCCHETTA 1966.

²¹ CACCIOTTI 2004, pp. 16-18 a cui si rimanda per le successive vicende di questa raccolta.

²² CACCIOTTI 2004, pp. 10-11.

²³ In questa serie non si trova uno dei pezzi più celebri, ovvero il tripode.

²⁴ Tutti e due sono disegni dell'album *Nettuno* di Windsor, rispettivamente Royal Library 11171 e 11124.

²⁵ OSBORNE-CLARIDGE 1998, pp. 199-200 e schede seguenti.

²⁶ Il disegno, dall'asta Stirling-Maxwell e oggi in collezione privata è edito da Francesco Solinas in *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2000, pp. 156-159, n. 180 e *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2001, p. 247-248, n. 160.

Rimandando l'analisi dettagliata dei disegni e degli oggetti alla bibliografia in nota e alle future schede del catalogo del *Museo Cartaceo*, preme in questa sede presentare intanto i primi risultati della ricerca in corso e passare in rassegna i disegni dei pezzi che sono stati ricondotti ai Chigi, facendo riferimento alla Tabella 1.

Il primo gruppo di antichità sicuramente appartenute a Flavio Chigi, riconoscibili nel *Museo Cartaceo* e oggi identificate presso il Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana, è una serie di sette vetri decorati d'oro, probabilmente fondi di calici o bicchieri, che coprono i numeri 1050-1060, con le eccezioni di 1052 e 1058, oggi mancanti, e di 1051 e 1057, di cui si dirà subito. La pertinenza alla collezione Chigi è stata ricostruita dal catalogo dei disegni del *Museo Cartaceo* relativi alle antichità cristiane, nel confronto con le voci dell'inventario del 1706 ed è, come detto, il punto di partenza della presente ricerca²⁷. La sequenza dei vetri è 'interrotta' da un disegno di un oggetto facilmente assimilabile ad essi, ovvero un calice anch'esso vitreo (1051), mai riferito a Flavio Chigi e che crediamo di poter riconoscere nell'inventario della collezione, ma che non è stato possibile identificare in originale²⁸. Il secondo disegno invece raffigura una fibula antica bronzea a doppia spirale, che è ascrivita alla collezione Chigi solo grazie a questa sequenza numerica. Non è possibile riconoscere il pezzo con certezza nell'inventario, che registra due fibule antiche, e nemmeno, al momento, risalire all'originale²⁹ (Fig. 3). Riguardo ai numeri mancanti, è ovviamente impossibile stabilire di quali oggetti si trattasse; deve però essere notato che altri tre erano i vetri posseduti da Flavio Chigi e che potrebbero essere stati illustrati nei disegni³⁰.

Tipologie molto varie di antichità sono invece raffigurate nei numeri successivi alla serie dei vetri. Al numero 1061 troviamo il disegno di un busto di imperatore che ci pare di poter identificare nel «busto di Adriano» menzionato nell'inventario, in virtù del «paludamento dorato», chiaramente distinguibile nella policromia del foglio puteano³¹. È stato recentemente rintracciato il disegno del celeberrimo canopo, inventariato da Carlo Antonio dal Pozzo col numero 1063, già di proprietà del cavaliere riminese Francesco Gualdi, e edito da Athanasius Kircher e Michel-Ange De La Chausse³²; al numero successivo troviamo un altro pezzo certo, la bulla d'oro con l'iscrizione CATVLVS, trovata attorno al 1666, donata a papa Alessandro VII Chigi e oggi rintracciata a Bruxelles (Fig. 1)³³.

Lasciando da parte un attimo la *lekythos* al numero 1067, col numero 1068 si trova il disegno della stadera in bronzo con contrappeso in forma di busto di Minerva, già riferita da Beatrice Cacciotti alla collezione Chigi, grazie alla corrispondente voce di inventario; l'originale

²⁷ Per i disegni in questione, cfr., nell'ordine del numero dal Pozzo OSBORNE-CLARIDGE 1998: 1050, pp. 206-8, n. 251; 1053: p. 217, n. 257; 1054: p. 228, n. 264; 1055: p. 247, n. 276; 1056: p. 234, n. 268; 1059: p. 222, n. 260; 1060: p. 230, n. 266;

²⁸ INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 156, n. 182.

²⁹ Cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 166, n. 396: «Fibula, antica, di bronzo» e p. 176, n. 646: «Fibula antica, con la sua spina».

³⁰ Cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA, p. 155, n. 175; p. 159, n. 252 e p. 184, n. 830.

³¹ Sempre dall'asta Stirling-Maxwell e oggi in collezione privata cfr. Francesco Solinas in *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2000, pp. 156-159, n. 181 e *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2001, p. 247, n. 161; il bustino è descritto anche nel *Mercurio Errante*, cfr. CACCIOTTI 2004, p. 11 e nota 108.

³² Cfr. FRANZONI-TEMPESTA 1992, pp. 7-8, n. 28; CACCIOTTI 2004, p. 11 e nota 116. Per le stampe seicentesche: KIRCHER 1654, III, tavola fra le pp. 434 e 435, n. 1 e DE LA CHAUSSE 1690, II, pp. 54-63, tavv. 32-34. Il disegno Dal Pozzo, rintracciato nel 2008 da Thorsten Hopper (Londra, British Museum, Department of ancient Egypt and Sudan, Townley Album, AES Ar.530; conservazione e paginazione dell'album per cura di Patricia Usick) è in corso di catalogazione da parte di Helen Whitehouse.

³³ Cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 163, n. 332. Per l'oggetto, cfr. CIL XV, 7066; la bulla fu trovata da Ottavio Falconieri in una vigna a Porta Latina e poi donata al fratello di Flavio, Fabio Chigi, il papa Alessandro VII, cfr. la lettera di Leonardo Agostini, in Archivio di Stato di Firenze, e Carteggio d'artisti XVII, 13 febbraio 1666, c. 70r; DE LA CHAUSSE 1690, V, 103, tav. 6; CACCIOTTI 2004, p. 12. La bulla è attualmente in corso di catalogazione presso il Musée des Beaux-Arts di Bruxelles.

è identificabile presso i Musei Capitolini dove è stato recentemente esposto³⁴. Anch'esso esposto a Roma, nel 2012, è stato riconosciuto a Bologna da Dario del Bufalo (ma non riferito ai Chigi) il vaso in marmo serpentino di Grecia al numero 1069. È collocato alla base del monetiere in legno con ornamenti in bronzo dorato, donato da papa Benedetto XIV alla sua città nel 1750³⁵. Anche se il vaso non è riconoscibile nell'inventario, la numerazione del foglio e le circostanze del suo arrivo a Bologna permettono a questo punto di indicarne con grande verosimiglianza la provenienza dalla collezione Chigi: poteva essere tra i doni di Augusto al papa Lambertini. Al numero successivo si trova una bottiglia col corpo in forma di conchiglia bivalve; oggetto mai messo in relazione con la collezione Chigi, è menzionato nell'inventario, che lo descrive come un «lacratorio», ovvero, secondo l'interpretazione seicentesca, un vaso in cui si raccoglievano le lacrime di chi piangeva i defunti, e oggi anch'esso riconoscibile a Bologna³⁶. Infine, al numero 1072, un altro pezzo egizio, ovvero l'Osiride con base ornata di geroglifici³⁷.

‘Anticipati’ per così dire dalla *lekythos* a 1067, i numeri da 1073 a 1082 (4 vasi) e da 1088 a 1092 (tre vasi) contengono disegni di vasi dipinti greci e italici, con relativi dettagli, tutti contenuti nell'album *Nettuno*, a cui aveva già dedicato attenzione Cornelis C. Vermeule in uno degli studi preliminari alla schedatura dei disegni del *Museo Cartaceo*³⁸. Vermeule riconosce a Bologna proprio la *lekythos* a figure rosse, con la rappresentazione di una figura femminile che tiene in mano una lira, senza indicarne la provenienza se non, sulla scorta del catalogo dei vasi edito da Pellegrini, la collezione bolognese di Pelagio Palagi e Universitaria. La numerazione del vaso, che si inserisce nella sequenza tra due oggetti sicuramente Chigi, la bulla (1064) e la stadera (1068), indica che l'oggetto poteva anch'esso far parte della collezione, ed è probabilmente riconoscibile nell'inventario, che menziona «un vaso antico di terra Samia, con una Musa dipintavi»³⁹. Si tratta tuttavia dell'unico vaso per cui l'inventario fornisce un riscontro certo, insieme a quello molto probabile per la *kylix* a figure nere (Fig. 4), con la Menade inseguita da un satiro al numero 1073 («tazza ansata etrusca, con diverse figurine nella fascia»), solo menzionata da Vermeule, che però non è stato in grado di identificarla a Bologna, dove invece ci pare certo che si trovi oggi⁴⁰.

Per tutti gli altri vasi figurati ai numeri successivi, il confronto con l'inventario risulta arduo, dato che le voci sono molto generiche e la provenienza Chigi può essere ipotizzata solo grazie alla sequenza numerica dei disegni Dal Pozzo e la collocazione attuale a Bologna⁴¹. Vermeule infatti vi ha intracciato il cratere a campana riprodotto in due vedute ai numeri 1079

³⁴ INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 172, n. 551 e nota 139, che suggerisce una collocazione presso i Musei Capitolini; CACCIOTTI 2004, p. 11 e nota 111; per l'identificazione *ARCHIMEDE* 2013, p. 218, II.3.10.

³⁵ DEL BUFALO 2010, p. [229], scheda dal titolo *Il vaso ritrovato di Cassiano dal Pozzo*, nell'appendice *Notulae marmorariae*. Il disegno Dal Pozzo è in corso di catalogazione da parte di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.

³⁶ MECONCELLI NOTARIANNI 1979, p. 156-157, n. 214.

³⁷ INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 151, n. 101. Il disegno Dal Pozzo, anch'esso nel Townley album rintracciato nel 2008 (cfr. nota 31), è in corso di catalogazione da parte di Helen Whitehouse.

³⁸ VERMEULE 1958, pp. 205-208. Le indicazioni di Vermeule, che utilizza per l'identificazione il catalogo Pellegrini 1900 e relativi numeri, sono state verificate sul database delle collezioni del Museo Archeologico di Bologna, che reca un più recente numero di inventario, al link <http://www.comune.bologna.it/archeologico/sfoglia/47681> (consultato il 21 marzo 2014). Nel testo e nella tabella saranno segnalati i casi in cui i dati di Vermeule e quelli attuali non sono coincidenti.

³⁹ INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 148, n. 37; VERMEULE 1958, pp. 206-207, fig. 22 (in alto).

⁴⁰ INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 182, n. 793; VERMEULE 1958, pp. 207-208, fig. 25.

⁴¹ Si veda per esempio INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, p. 148, n. 32: «Un vaso grande etrusco antico, a due manichi, figurato di giallo e negro»; p. 154, n. 138: «Un vaso etrusco, antico, figurato di giallo e negro, come l'altro, alto palmi 2»; p. 173, n. 578: «Vaso, d'un palmo e un quarto, a due manichi, etrusco antico, con 4 figure gialle sopra il negro»; p. 173, n. 582: «Altro vaso di Toscana simile, senza figure»; p. 180, n. 744: «Vaso etrusco antico col piede».

e 1080⁴²; su disegno diverso, è nota anche un'incisione di Pietro Santi Bartoli, o del figlio Francesco, edita nel 1706 ne *Le pitture antiche delle grotte di Roma*. Nel testo, il vaso è indicato nel «museo della santità del Nostro Signore», ovvero la collezione del papa Clemente XI Albani, salito al soglio pontificio nel 1700⁴³. Il cratere a colonnette di cui sono raffigurati due lati al numero 1081 (con tre e quattro figure), è stato anch'esso riconosciuto a Bologna⁴⁴; Vermeule vi rintraccia anche la *pelike* lucana la cui decorazione è disegnata in due vedute ai numeri 1082 e 1083⁴⁵, ma non la *lekythos* a figure nere con Satiri e Dioniso al numero 1088⁴⁶, disegnata anche da Pietro Santi Bartoli⁴⁷.

Tra questi disegni di vasi si inseriscono altre antichità: è il caso della figura di imperatore a 1074, che ci pare poter essere ricondotta alla voce di inventario relativa ad un Marco Aurelio di marmo antico con busto di alabastro orientale, citato nell'inventario⁴⁸. Al numero 1084 invece si trova un pezzo molto particolare, ovvero una moneta ebraica, un siclo (Fig. 5). Che fosse di proprietà di Flavio Chigi lo si desume piuttosto che dall'inventario del 1706, da quello successivo del 1726, che così descrive il pezzo:

Una moneta antica d'argento, larga come una piastra in circa, ma più grossa; da una banda, un vaso, con tre rami di fiori, con intorno caratteri greci o siano ebraici; e, dall'altra banda, un tronco d'albero con dei rami, cioè tre per parte, con un vaso, et una berretta con la corona et intorno caratteri consimili a quelli dell'altra banda, dentro uno scatolino d'argento tondo, cesellato intorno con rabeschi e sopra al coperchio una rosa⁴⁹.

Un siclo era anche di proprietà del cavaliere riminese Francesco Gualdi e non è impossibile che si potesse trattare dello stesso oggetto⁵⁰. Non identificata la moneta a 1085, presente sullo stesso foglio.

Sembra che i numeri 1086, raffiguranti un sarcofago con scena di lutto e iscrizione, ora perduto, e 1087, una lunga iscrizione su un pilastro, non facciano parte della raccolta Chigiana, nonostante la seconda si trovi oggi a Bologna, ma acquistata da Carlo Cesare Malvasia e non donata dal papa Benedetto XIV⁵¹. Qualche dubbio sulla pertinenza alla collezione Chigi sussiste anche per i numeri da 1089 a 1093. Il numero 1089 rappresenta un sarcofago con Apollo, Atena e le Muse, oggi a San Pietroburgo, che al momento non pare riconoscibile nell'inventario, né essere un oggetto adatto al «museo di curiosità» del cardinale⁵². Certamente

⁴² VERMEULE 1958, p. 207, nota 51 e p. 208, fig. 24. Non è stato possibile riconoscere il vaso nel *database* del museo archeologico di Bologna e fornire un numero di inventario moderno; si riporta quindi la dicitura adottata da Vermeule, che coincide col numero del catalogo PELLEGRINI 1900, p. 102, n. 594, dove il cratere è descritto ma non illustrato.

⁴³ BELLORI 1706, appendice, p. 60 e tav. XVI.

⁴⁴ VERMEULE 1958, p. 206, fig. 21, indicato erroneamente col numero 1091. In realtà disegno e vaso originale non sono del tutto coincidenti: il lato con le quattro figure è riprodotto fedelmente; l'altro invece presenta alcune differenze non trascurabili, come per esempio, nella figura centrale, il viso, rivolto alla sinistra di chi guarda nell'originale, a destra nel disegno; nell'originale non è inoltre presente la fascia decorativa posta sopra le tre figure (riprodotta nel disegno), che si ritrova invece sull'altro lato.

⁴⁵ VERMEULE 1958, pp. 206-207, fig. 23.

⁴⁶ VERMEULE 1958, p. 207 e fig. 22 (in basso).

⁴⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 3105, c. 38.

⁴⁸ Cfr. per il disegno, *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2000, pp. 156-159, n. 181 e *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2001, p. 247-248, n. 159.

⁴⁹ Cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1966, pp. 187-188. Il disegno, oggi in collezione privata, fu pubblicato nel catalogo dell'asta Phillips, *Old master drawings* (12 dicembre 1990), Londra 1990, p. 101, n. 264.

⁵⁰ FRANZONI-TEMPESTA 1992, p. 10, n. 40.

⁵¹ Rispettivamente British Museum, Franks I, n. 68 (VERMEULE 1960, p. 13) e Franks II, n. 353 (STENHOUSE 2002, p. 354-357, n. 210).

⁵² British Museum, Franks I, n. 20 (VERMEULE 1960, p. 10).

più coerenti per tipologia sono invece i vasi ai numeri seguenti: la *pelike* a figure rosse al numero 1092 secondo Vermeule si trova in Vaticano, collocazione comunque non incompatibile con una provenienza chigiana, ma diversa dagli altri vasi. Non è invece rintracciata l'anfora ai numeri 1090-1091 (Fig. 4)⁵³. Deve essere osservato come questi due vasi siano disegnati con colori più vivi rispetto ai precedenti, soprattutto nelle figure rosse e non è inverosimile che si tratti di pezzi riprodotti in un secondo momento, così come il terzo, probabilmente di bronzo, al numero 1093 (Fig. 3), più difficile da valutare: potrebbero non riferirsi ai Chigi.

Una volta stabiliti quelli che ci paiono i 'confini' della collezione di Flavio Chigi nel *Museo Cartaceo*, auspichiamo che si giunga all'identificazione anche dei pezzi non rintracciati, e magari a colmare le lacune numeriche. Un'altra questione aperta, inoltre, è relativa all'autore dei disegni, che ha operato anche oltre questa sequenza, riproducendo antichità di altre collezioni. La cronologia dei numeri Dal Pozzo indica, lo ricordiamo, solo la data di acquisizione dei disegni alla raccolta, attorno al 1683-1684. Non crediamo tuttavia che vi sia molta differenza tra l'effettiva esecuzione dei disegni e il loro ingresso nel *Museo Cartaceo*: data l'omogeneità stilistica con diverse altre carte, l'impressione è quella di un artista che eseguiva disegni dall'antico su commissione diretta di Carlo Antonio. Non in relazione specifica a questi disegni, ma in generale è stato avanzato il nome di Pietro Santi Bartoli (l'incisore delle tavole di De La Chausse) come frequentatore del museo Chigi⁵⁴. Non sorprende che Francesco Solinas abbia proposto proprio il nome di Bartoli per i disegni numerati 1047-1048, 1061 e 1074, da lui editi e appartenenti a questa serie⁵⁵. Del resto, che Bartoli conoscesse i pezzi del museo di Flavio risulta evidente dal fatto che, come detto, ha disegnato anche il numero 1088 e inciso (lui o il figlio Francesco, troppo giovane però per essere l'autore eventualmente di questi disegni, dato che nasce nel 1675) il vaso ai numeri 1079/1080. Lasciamo tuttavia aperta la questione dell'autore di questi fogli, rimandando all'edizione dei disegni un'analisi più dettagliata del problema dell'attribuzione.

Premeva qui piuttosto sottolineare un altro aspetto di questa serie, che si inserisce in un contesto, quello del *Museo Cartaceo*, che presenta un numero molto elevato di immagini di anticaglie e curiosità erudite: il costante interesse suscitato, a partire da Cassiano dal Pozzo fino al fratello Carlo Antonio, dalle piccole antichità ha portato alla commissione di un gruppo di disegni che compongono, pur con evidenti lacune, la più vasta documentazione grafica ad oggi nota della collezione del cardinale Flavio, che restituisce l'immagine più viva e fedele del suo museo di curiosità.

⁵³ VERMEULE 1958, p. 206, fig. 20 e p. 208, fig. 25 (in basso).

⁵⁴ CACCIOTTI 2004, pp. 11-12.

⁵⁵ *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2000, pp. 156-159, nn. 179-181 e *I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA* 2001, pp. 247-248, nn. 159-161.

TABELLA 1

Numero Dal Pozzo disegni	Collocazione attuale dei disegni	Descrizione degli oggetti nell'inventario dei beni di Flavio Chigi del 1706, nell'edizione INCISA DELLA ROCCHETTA 1966. [Soggetto] del disegno, se l'oggetto non è riconoscibile nell'inventario.	Collocazione attuale degli oggetti
1050	Windsor, RL 9108	[124] Copia d'altro fondo di calice di vetro, d'uomo paludato, con due figurine di sante sopra le spalle e stilo alla mano destra e pagina nella sinistra, con residuo di queste lettere: 17 III 17 e, dall'altra, CE PIE ZESES, cavata dall'originale, appresso il già Monsignor Spada.	B.A.V., M.C. ⁵⁶ , deposito.
1051	Londra, BM, Franks 2, n. 495	[182] Calice antico, di vetro, con due manighi traforati, trovato in un sepolcro di un martire.	
1053	Windsor, RL 9114	[123] Fondo di calice, con la Resurrezione di Lazzaro, e con la multiplicatione del pane, senza lettere.	B.A.V., M.C., inv. 777 (ex-438).
1054	Windsor, RL 9121	[237] Fondo di calice cimiteriale, con l'immagine di San Pavolo a dritta, e di S. Pietro a sinistra, con figurina in mezzo, che li corona, e lettere intorno DIGNITAS AMICORVM VIVAS CVM TVIS ZESES	B.A.V., M.C., inv. 717 (ex 171).
1055	Windsor, RL 9133	[801] Fondo di vaso di vetro antico cimiteriale, con due figure et un'ara, con un gallo sopra, in mezzo, piccolissimo, mutato in calcinaccio.	
1056	Windsor, RL 9125	[49] Fondo di calice di vetro, con due figure, col volume in mano; in mezzo, una corona et il Christo. Da un lato LAVRENTIVS, dall'altro CRIPANVS. In torno all'orlo HILARIS VIVAS CVM TVIS FELICITER SEMPER REFRIGERIIS. IN PACE DEI.	B.A.V., M.C., inv. 766 (ex 443).
1057	Windsor, RL 11184	[fibula bronzea a doppia spirale]	

⁵⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Cristiano.

1059	Windsor, RL 9117	[294] Fondo di calice cimiteriale, con figurina in mezzo, et altre dette attorno.	B.A.V., M.C., inv. 779 (ex 449).
1060	Windsor, RL 9123	[128] Fondo di calice di vetro, con due figure, huomo e donna, e lettere intorno PIE ZESES.	B.A.V., M.C., inv. 725 (ex 248).
1061	Ex Stirling-Maxwell	[761] Busto d'adriano, con piedestallo di diaspro orientale, co'l paludamento dorato, cosa antica superbissima.	
1063	Londra, BM, Egypt and Sudan, Townley Album, AES Ar.530, c. 9	[726] Iside, di pietra egittia, tutto pieno di gieroglifici, in forma di vaso, lungo oncie nove, cosa bellissima.	
1064	Windsor, RL 11145	[332] Bulla antica, d'oro, col cerchietto per appenderla, et epigramma di Monsignor Falconieri, che la presenta a papa Alessandro.	Bruxelles [in corso di catalogazione].
1067	Windsor, RL 11349	[37] Vaso antico di terra samia, con una Musa dipintavi.	Bologna, M.A. ⁵⁷ , inv. MCA-GRE-G_0086.
1068	Windsor, RL 11187	[551] Statera antica, col suo piattino, e marco in forma d'un busto di Pallade.	Roma, M.C. ⁵⁸ , inv. AC 2133.
1069	Londra, BM, Franks 2, n. 484	[Vaso in marmo greco]	Bologna, M.A.
1071	Londra, BM, Franks 2, n. 490	[354] Lacratorio antico, fatto a conchiglia, di vetro.	Bologna, M.A., inv. Rom. 56.
1072	Londra, BM, Egypt and Sudan, Townley Album, AES Ar.530, c. 45	[101] Oseiride, di pietra basaltide, alto un piede, con caratteri egittii alla base, descritto dal padre Kircher.	

⁵⁷ Museo Archeologico.

⁵⁸ Musei Capitolini.

1073	Windsor, RL 11342	[793] Tazza ansata etrusca, con diverse figurine nella fascia.	Bologna, M.A., inv. MCA-GRE-G_0061.
1074	Ex Stirling Maxwell	[751] Marco Aurelio, di marmo antico, con suo bustino d'alabastro orientale, alto, in tutto, mezzo palmo.	
1079	Windsor, RL 11355	[cratere a campana apulo a figure rosse]	Bologna, M.A., n. 594 [cfr. VERMEULE 1958, p. 207].
1080	Windsor, RL 11356	[cratere a campana apulo a figure rosse, altra veduta di 1079]	Bologna, M.A., n. 594 [cfr. VERMEULE 1958, p. 207].
1081	Windsor, RL 11348	[cratere a colonnette a figure rosse]	Bologna, M.A., inv. MCA-GRE-G_0268.
1082	Windsor, RL 11353	[anfora a figure rosse]	Bologna, M.A., inv. MCA-GRE-G_0314.
1083	Windsor, RL 11354	[anfora a figure rosse, altre figure di 1082]	Bologna, M.A., inv. MCA-GRE-G_0314.
1084	Ex Stirling-Maxwell, 68i	[324] Un siclo d'argento, in scatola d'argento, con lettere ebraiche.	
1085	Ex Stirling-Maxwell, 68i	[moneta antica]	
1086		[oggetto non Chigi]	
1087		[oggetto non Chigi]	
1088	Windsor, RL 11350	[<i>lekythos</i> attica a figure nere]	
1089		[oggetto non Chigi]	
1090	Windsor, RL 11345	[anfora apula a figure rosse]	
1091	Windsor, RL 11344	[anfora apula a figure rosse, altra veduta di 1090]	
1092	Windsor, RL 11347	[<i>pelike</i> apula a figure rosse]	«Vaticano, V50» [cfr. VERMEULE 1958, p. 206].
1093	Windsor, RL 11183	[vaso bronzeo]	



Fig. 1. Disegno di una bulla aurea con nome CATVLVS. 129x94 mm. Windsor, Royal Library, 11145. Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 2. Disegno di un fondo di calice vitreo con decorazione in oro. 159x157 mm. Windsor, Royal Library, 9108. Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 3. Disegno di un vaso e di una fibula antica in bronzo, a doppia spirale. 106x198 mm. Windsor, Royal Library, 11184. Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 4. Disegni di una *kylix* a figure nere e della sua decorazione e dei due lati di un'anfora apula a figure rosse. 98x201; 143x131; 281x146; 281x141. Windsor, Royal Library, 11342-11345. Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2014



Fig. 5. Disegno di una moneta ebraica. Collezione privata. In Phillips Sale Catalogue, *Old master drawings*, Londra 1990, lot 264, p. 101

BIBLIOGRAFIA

ARCHIMEDE 2013

Archimede: arte e scienza dell'invenzione, Catalogo della mostra, a cura di G. Di Pasquale, C. Parisi Presicce, Roma 2013.

BAILEY 1992

D. BAILEY, *Small objects in the Dal Pozzo-Albani drawings. Early gatherings*, in CASSIANO DAL POZZO 1992, pp. 3-30.

BALDINUCCI 1686

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare il rame*, Firenze 1686.

BELLORI 1664

G.P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664.

BELLORI 1706

G.P. BELLORI, *Le pitture antiche delle grotte di Roma* [...], Roma 1706.

CACCIOTTI 2004

B. CACCIOTTI, *La collezione di antichità del cardinale Flavio Chigi*, Roma 2004.

CASSIANO DAL POZZO 1992

Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, Proceedings of a conference held at the British Museum and the Warburg Institute (Londra 14-15 December 1989), in *Quaderni puteani* 2, Milano 1992.

CONTI 1982

G. CONTI, *Disegni dall'antico agli Uffizi. "Architettura 6975-7135"*, «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte», s. III, 5, 1982, pp. 6-259.

CLARIDGE–HERKLOTZ 2012

A. CLARIDGE–I. HERKLOTZ, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.VI. Classical manuscript illustrations*, Londra 2012.

CLAYTON–WHITAKER 2007

M. CLAYTON, L. WHITAKER, *The art of Italy in the Royal collection*, Londra 2007.

DE LA CHAUSSE 1690

M.A. DE LA CHAUSSE, *Romanum Museum sive thesaurus eruditæ antiquitatis*, Roma 1690.

DEL BUFALO 2010

D. DEL BUFALO, *Marmorari magistri romani*, Roma 2010.

DU CHOUL 1556

G. DU CHOUL, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lione 1556.

FRANZONI–TEMPESTA 1992

C. FRANZONI–A. TEMPESTA, *Il museo di Francesco Gualdi nella Roma del Seicento: tra raccolta privata ed esibizione pubblica*, «Bollettino d'Arte», 73, 1992, pp. 1-42.

HASKELL 1980

F. HASKELL, *Patrons and painters. Art and Society in Baroque Italy*, Londra 1980.

HASKELL 1989

F. HASKELL, *Introduction*, in CASSIANO DAL POZZO 1989, pp. 1-4.

HERKLOTZ 1999

I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Monaco 1999.

HERKLOTZ 2011

I. HERKLOTZ, *Pietro Testa and the Museo Cartaceo*, «The Burlington Magazine», 153, n. 1303, Ottobre 2011, pp. 657-660.

HERKLOTZ 2012

I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.

I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA 2000

I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657), Catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma 2000.

I SEGRETI DI UN COLLEZIONISTA 2001

I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657), Catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma 2001.

IL MUSEO CARTACEO 1989

Il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo: Cassiano naturalista. Quaderni Puteani 1, Milano 1989.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1966

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il museo delle curiosità del Card. Flavio I Chigi*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 89, 1966, pp. 141-192.

KIRCHER 1652-1654

A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus*, I-III, Roma 1652-1654.

MC BURNEY 1989

H. MC BURNEY, *History and contents of the dal Pozzo collection in the Royal Library, Windsor Castle*, in *Cassiano dal Pozzo: atti del seminario internazionale di studi*, Atti del convegno (Napoli, 18-19 dicembre 1987), Roma 1989.

MECONCELLI NOTARIANNI 1979

G. MECONCELLI NOTARIANNI, *Vetri antichi nelle collezioni del museo archeologico di Bologna*, Bologna 1979.

OSBORNE–CLARIDGE 1996

JO. OSBORNE, A. CLARIDGE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.II.1. Early Christian and Medieval Antiquities: mosaics and wallpaintings in Roman churches*, Londra 1996.

OSBORNE–CLARIDGE 1998

JO. OSBORNE, A. CLARIDGE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.II.2. Early Christian and Medieval Antiquities: other mosaics, paintings, sarcophagi and small objects*, Londra 1998.

PETAU 1610

P. PETAU, *Antiquariae suppellectilis portiuncula*, Parigi 1610.

STENHOUSE 2002

W. STENHOUSE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.VII. Ancient inscriptions*, Londra 2002.

VAGENHEIM 1992

G. VAGENHEIM, *Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo. Pour un étude de la tradition des dessins d'après l'antique*, in CASSIANO DAL POZZO 1992, pp. 79-104.

VAIANI 2009

E. VAIANI, *Nicolas-Fabri de Peiresc, Claude Menestrier e Cassiano dal Pozzo: qualche esempio della fortuna delle piccole antichità tra Roma e Parigi*, in *Peiresc et l'Italie*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli 23-24 giugno 2006), a cura di F. Solinas, Parigi 2009, pp. 157-186.

VAIANI 2014a

E. VAIANI, *Introduction*, in EAD., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.V. The Antichità diverse album*, Londra 2014 in corso di stampa.

VAIANI 2014b

E. VAIANI, *Nicolas Poussin e la tradizione grafica della raccolta di Francesco Angeloni. I disegni di Montpellier, di Firenze e del Museo Cartaceo a Londra*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 7, 2014, pp. 193-222.

VAN KAMPEN 2009

I. VAN KAMPEN, *Il «Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche» del cardinale Flavio Chigi in I Chigi a Formello: il feudo, la storia e l'arte*, Catalogo della mostra, a cura di I. Van Kampen, Formello 2009.

VERMEULE 1958

C.C. VERMEULE, *Aspects of scientific archaeology in the seventeenth century: marble reliefs, greek vases, manuscripts, and minor objects in the Dal Pozzo Albani drawings of classical antiquities*, «Proceedings of the American Philosophical society», 102, 2, 1958, pp. 193-214.

VERMEULE 1958

C.C. VERMEULE, *The Dal Pozzo Albani drawings of classical antiquities in the British Museum*, «Transactions of the American Philosophical society», n.s. 50, 5, 1960, pp. 5-78.

ABSTRACT

Il *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo contiene un numero di immagini di piccole antichità straordinario, se confrontato con i libri a stampa e le collezioni di disegni del primo Seicento. Una presenza che si giustifica non tanto in una precisa tradizione di studi antiquari, ancora non affermata, ma dalla diffusa presenza di oggetti di vita quotidiana nelle collezioni private. Questi disegni sono dunque di notevole importanza per arrivare a conoscere in dettaglio raccolte i cui piccoli oggetti non sono quasi mai citati negli inventari e quando lo sono, risultano comunque difficili da rintracciare nella loro collocazione attuale. Il saggio propone un esempio di una collezione seicentesca illustrata nel *Museo Cartaceo*, ovvero il museo di curiosità del cardinale Flavio Chigi. Grazie alla numerazione originale dei fogli, infatti, è stato possibile riconoscere una sequenza di disegni tratti da antichità della raccolta del cardinale e di confrontarli con le voci dell'inventario della collezione. I disegni del *Museo Cartaceo* contengono quindi la più vasta documentazione visiva della collezione di Flavio; alcuni degli oggetti sono ora identificabili nella loro collocazione moderna, che per la maggior parte di essi risulta essere Bologna.

Cassiano dal Pozzo's *Paper Museum* includes an astonishing number of images of small antiquities relative to contemporary books or to other collections of drawings. This peculiar feature reflects the extensive presence of such objects in private collections rather than an antiquarian tradition of studies, which didn't yet exist in the 1620s. The drawings are of the greatest importance for our knowledge of 17th century collections. In fact small objects were rarely listed in inventories and, if mentioned, are now difficult to retrace in their present location. The essay aims to illustrate a case among the 17th century collections documented in the *Paper Museum*: the cabinet of curiosities of cardinal Flavio Chigi. Thanks to the original numbering of the sheets, it is possible to recognize a sequence of drawings made after the Cardinal's objects and to compare them with the inventory of his collection. The *Paper Museum* drawings thus give the widest visual documentation of Flavio's collection. Some of the objects can now be traced in their modern location, especially in the Museo Archeologico in Bologna.

CAYLUS E LA PITTURA ANTICA: TRA TEORIA ESTETICA E DIDATTICA ARTISTICA

Les hommes montent sur les épaules les uns des autres.

Le comte de Caylus

Nel fondamentale saggio *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past* (1993), Francis Haskell riservò al conte di Caylus un ruolo di rilievo nel capitolo *Dialogo tra antiquari e storici*, mettendo in luce gli aspetti innovativi delle sue indagini antiquarie e, al contempo, rilevando la mancanza di un'ampiezza di visione necessaria per riunire in una sintesi coerente le intuizioni raggiunte¹. Negli anni immediatamente successivi le ricerche di Alain Schnapp e principalmente di Marc Fumaroli avviarono una serie di studi che hanno sottratto all'oblio questa importante figura di artista-*amateur*². Il presente contributo, focalizzato sull'analisi dei testi che Caylus dedicò alla pittura antica in occasione di conferenze, memorie e pubblicazioni, intende tracciare la maturazione delle riflessioni del conte in rapporto alle *querelles* dell'epoca e alle scoperte archeologiche, tentando di comprenderne le ambiguità, le contraddizioni e l'assenza di sintesi.

Nato nel 1692, Anne-Claude Philippe era figlio primogenito del luogotenente-generale Jean-Anne de Tubières conte di Caylus (1666-1704) e di Marthe Le Valois (1672-1729), nipote di Mme de Maintenon sposa segreta di Luigi XIV³. Rimasto orfano di padre in tenera età, fu Mme de Caylus a impartire al giovane conte l'educazione necessaria per vivere a corte. Entrato appena quindicenne nell'armata del Re Sole, Caylus rinunciò tuttavia a una brillante carriera militare e pubblica, vivendo per il resto dei suoi giorni da libero cittadino, senza mai percepire una pensione statale⁴. Le sue inclinazioni allo studio e alla vita mondana furono incoraggiate, fin dal 1706, dalla frequentazione della casa del ricco banchiere e collezionista Pierre Crozat, in rue de Richelieu. Il giovanissimo Caylus era stato qui iniziato alla filosofia, alla storia, all'arte, frequentando i più eminenti membri della *République des Lettres*: oltre allo stesso Crozat, ricordiamo l'incisore ed erudito collezionista Pierre-Jean Mariette, i letterati Roger de Piles e l'abate Claude-François Fraguier, gli artisti Antoine Watteau e Charles de la Fosse.

Dopo aver compiuto i suoi viaggi di formazione in Italia (1714-1715), in Grecia e Turchia (1717-1718), ad Amsterdam e Londra (1724)⁵, il conte non si allontanò più da Parigi

Il presente testo, aggiornato quanto alla bibliografia, è stato presentato in forma seminariale all'interno del Corso di Storia dell'Archeologia del prof. Salvatore Settis presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nell'a.a. 2006-2007.

¹ HASKELL 1997, pp. 159-163. Cfr. anche PUCCI 1993, pp. 108-123, DECULTOT 2000, *passim* e DECULTOT 2004.

² SCHNAPP 1994, pp. 210-215. FUMAROLI 1992-1993; FUMAROLI 1995; FUMAROLI 1996; FUMAROLI 2003, pp. 23-50; FUMAROLI 2010; FUMAROLI 2013, pp. 469-662.

³ Per la biografia di Caylus oltre ai numerosi contributi di Fumaroli, vedi *CAYLUS MECENE DU ROI* 2002, REES 2006, MEDVEDKOVA 2009, GOUGEAUD-ARNAUDEAU 2010. Ritratti intimi della personalità di Caylus, non privi di risentimenti e antipatie personali, ci sono stati consegnati dai fratelli de Goncourt e da Cochin (E. GONCOURT-J. GONCOURT 1878, p. 151; COCHIN 1880, pp. 25-81). Opere fondamentali sono anche *CORRESPONDANCE INEDITE* 1877 e ROCHEBLAVE 1889.

⁴ Cfr. *VOYAGE D'ITALIE* 1914, p. III; FUMAROLI 2003, pp. 32-33.

⁵ Caylus affidò all'amico Mariette i suoi diari manoscritti. Quello del viaggio in Italia, passato dal bibliofilo Guillaume Libri a Lord Ashburnham e acquistato dal governo italiano nel 1886, è conservato alla Biblioteca Mediceo-Laurenziana (Cod. Laur. Ashburnh. n. 1578 -1501- pubblicato da Pons: *VOYAGE D'ITALIE* 1914). Alla Bibliothèque Nationale de France (NAFr 4996) è invece approdato il diario di viaggio in Grecia e Turchia pubblicato da Schazmann (*VOYAGE DE CONSTANTINOPLE* 1938). Cfr. QUEYREL 2012.

dedicando tutte le sue energie ai campi più disparati della cultura: autore di romanzi e storie frivole ed erotiche, disegnatore e incisore di traduzione, mecenate e guida per numerosi artisti, antiquario e collezionista, scrittore di opere erudite. È difficile definire e circoscrivere l'attività di Caylus: il suo eclettismo andava a braccetto con la sua indipendenza da qualsiasi potere politico e religioso⁶. Infatti, pur essendo fedelissimo alla corona francese, scelse di non occupare mai un posto alla corte, esercitando un'azione libera dall'interno delle istituzioni della cultura francese⁷. Conduceva un'esistenza semplice, spendeva i suoi averi per accrescere le sue collezioni (donate al re) e per sovvenzionare gli artisti dotati ma indigenti⁸. Caylus frequentava i salotti letterari e ne istituì uno nella propria dimora di rue de Bourgogne, dove accoglieva i suoi amici circondato da mummie, resti di templi e antichità di ogni genere. Proprio un'antica urna in porfido del suo cabinet fu scelta dal conte per la sua sepoltura, avvenuta nel settembre 1765 in Saint-Germain-l'Auxerrois, parrocchia dei re di Francia⁹.

I viaggi in Italia e nel Levante furono importanti per il giovane conte¹⁰, ma ancor più la frequentazione del ricchissimo *cabinet* parigino di Crozat, vero e proprio atelier: qui, dal 1712 al 1719 guidato dall'amico Watteau, Caylus apprese i segreti del disegno e della pittura e, copiando molti dei circa diciannovemila disegni collezionati da Crozat, il conte imparò a distinguere le maniere degli antichi maestri, acquisendo una straordinaria competenza. Grazie anche a Mariette, Caylus arrivò a padroneggiare il mezzo grafico e incisivo tanto da essere incaricato di riprodurre all'acquaforte i disegni per il *Recueil* di Crozat, nonché le gemme e millecinquacentomila medaglie in oro del Cabinet du Roi¹¹.

Per i suoi meriti artistici (era anche un famoso incisore di traduzione da maestri contemporanei), nel 1731 Caylus entrò all'Académie royale de Peinture et de Sculpture con il titolo di *honoraire amateur*. Di fronte ai membri dell'Académie egli presentò, nei trent'anni che seguirono, ben sedici biografie di artisti francesi del XVII-XVIII secolo e dodici saggi sul mestiere e sulla poetica delle arti¹². Caylus ristabilì così l'uso delle conferenze che si era quasi totalmente perduto e condusse in seno all'Accademia una vera e propria riforma del gusto e dello status sociale dell'artista. Una di queste prime conferenze pronunciata da Caylus il 7 giugno 1732 ebbe come tema il disegno. Rianimando la celebre *querelle* tra le due fazioni dei *poussinisti* e dei *rubenisti* capeggiate da André Félibien e Roger de Piles¹³, Caylus assegnava negativamente al colore la capacità di mascherare le imperfezioni di un cattivo disegno e riteneva quest'ultimo – soprattutto nelle copie dai grandi maestri – indispensabile per la formazione del pittore e l'unica via per penetrare e comparare le «maniere» degli artisti: ai giovani allievi dell'Académie il conte raccomandava di esercitarsi nella copia dai maestri non solo per migliorare la propria pittura, ma anche per divenire capaci, meglio di un *connaisseur*, di

⁶ Caylus scrisse: «A la cour on n'est en général amoureux que par politique, jaloux que par grimace, ami qu'en apparence; la pitié y est feinte, la douleur étrangère». MEMOIRES 1874, p. 56.

⁷ FUMAROLI 2003, pp. 59-61.

⁸ VOYAGE D'ITALIE 1914, pp. XVI-XVIII; FUMAROLI 1996; FUMAROLI 2010.

⁹ Per l'urna oggi al Louvre vedi la scheda di G. Scherf in L'ANTIQUITE REVEE 2010, pp. 154-157.

¹⁰ Nelle memorie di Caylus relative al viaggio in Italia, l'unica pittura antica citata è l'affresco staccato delle *Noces Aldobrandini*: «A un des coins de ce jardin il y a un cabinet à café joliment décoré et c'est là que l'on voit les fameuses "Noces", indubitablement peinture à fresque antique; ce morceau m'a fait bien du plaisir à voir» (MEMOIRES 1874, pp. 268-269). Alcune considerazioni circa lo scarso interesse del giovane Caylus per la pittura antica in NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2004, pp. 120-121. Caylus si era recato anche a Ercolano, ma all'epoca affioravano solo pietre bruciate e non erano ancora stati intrapresi gli scavi. MEMOIRES 1874, p. 255.

¹¹ HASKELL 1987; LECA 2005.

¹² FUMAROLI 1995, p. 229.

¹³ Cfr. LES CONFERENCES DE L'ACADEMIE ROYALE 1996; LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES 2001.

giudicare e distinguere le copie dagli originali e di stabilire l'epoca di un'opera¹⁴. Intorno a questa rivendicazione in favore degli artisti (e degli *amateurs*) Caylus imperniò tutta la sua successiva riflessione sull'arte antica e moderna¹⁵.

Dieci anni dopo aver pronunciato la conferenza sul disegno, nel 1742 Caylus venne ammesso all'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, dove fino alla sua morte presentò ben quarantadue memorie che spaziavano dall'antichità classica ed egizia alla storia medievale francese¹⁶.

Prima dell'arrivo del conte tra i ranghi degli accademici, solo tre conferenze erano state dedicate alla pittura antica. La prima dissertazione *De l'ancienneté de la Peinture*, tenuta nel 1709 dall'abate Fraguier¹⁷, mirava a dimostrare che la pittura è più antica tanto della poesia, poiché esisteva già presso le popolazioni barbare che non conoscevano la scrittura, quanto della scultura, smentendo dunque Plinio¹⁸. L'accademico francese escludeva tuttavia dalla sua trattazione qualunque cenno ai reperti pittorici dell'antichità e, pur essendo interessato esclusivamente ai testi letterari, non tracciava alcuna storia della pittura.

Il secondo intervento sull'argomento tenuto all'Académie des Inscriptions venne pronunciato nel 1725 da Moreau de Mautour con il titolo *Sur un morceau de peinture à Fresque, apporté de Rome*¹⁹. La breve dissertazione era dedicata a un frammento di pittura scoperta sul monte Esquilino e giunto da Roma nel gennaio 1722 grazie al cardinale de Rohan. Tuttavia il relatore non dimostrava particolare entusiasmo per questa pittura che non aveva mai «causé aucun excès de surprise ou d'admiration»²⁰.

Infine, nel 1728 l'abate Claude Sallier pronunciò i suoi *Discours sur la perspective de l'Ancienne Peinture ou Sculpture* nei quali sosteneva, contro quanto aveva scritto Charles Perrault nel suo *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688), che gli antichi conoscessero la prospettiva lineare e aerea sulla base dei testi di Platone, Vitruvio e Plinio²¹.

La prima conferenza di soggetto antiquario che Caylus tenne all'Académie des Inscriptions fu la *Mémoire sur les pierres gravées*, letta l'11 agosto 1744²². Esordiente di fronte al pubblico degli accademici, Caylus ricorreva al topos dell'*excusatio* per precisare la natura delle sue competenze: egli era un incisore capace di 'leggere' le gemme in quanto opere d'arte, ma non era un erudito in grado di compiere ricerche specialistiche (Caylus non conosceva né il latino, né il greco)²³.

Al cospetto dei *savants* dell'Académie des Inscriptions, il conte di Caylus si presentava nelle vesti di un artista, mal celando tuttavia l'orgoglio di esserlo: proprio in quanto tale –

¹⁴ «En général, des yeux éclairés par le dessin remarquent des différences considérables où le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite», in ROCHEBLAVE 1889, p. 319.

¹⁵ Cfr. REES 2006.

¹⁶ FUMAROLI 1995, p. 229.

¹⁷ FRAGUIER 1717.

¹⁸ Già nel 1688, nel suo *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault aveva messo in luce le incoerenze del XXXV libro di Plinio.

¹⁹ MOREAU DE MAUTOUR 1729.

²⁰ *Ivi*, p. 300. La breve dissertazione è accompagnata da una tavola incisa da Ph. Simonneau.

²¹ SALLIER 1733; cfr. MICHEL 1984, p. 106.

²² CAYLUS 1753a.

²³ «Avant d'entrer en matière, je crois devoir prévenir qu'ayant gravé toutes les pierres en creux du cabinet du Roy, j'en ai donné les planches à M. Mariette mon ami. Il a joint à cette suite une dissertation dont le public jugera bien-tôt. Elle est établie sur les mêmes principes que ce Mémoire, mais remplie de recherches; et si je ne me trompe, elle ne laisse rien à désirer pour l'ordre, la netteté et l'étendue [...]. Mon dessin n'est pas de me livrer ici à des recherches savantes dont je me tirerais fort mal: je n'ai entrepris que de faire envisager les pierres, comme ouvrages de l'art; de prouver que l'on peut distinguer les manières, les temps et les pays où les pierres ont été travaillées, et déterminer les originaux avec la même certitude que dans la peinture» (*ivi*, pp. 239-240 e 241-242).

come aveva già sostenuto nella conferenza sul disegno del 1732 – egli si riteneva in grado di distinguere, meglio di un *connaisseurs*, la maniera (lo stile), l'epoca, la provenienza, l'eventuale derivazione (ovvero gli originali dalle copie). Come vedremo, Caylus si arricchirà sempre più di competenze propriamente erudite e antiquarie soprattutto grazie agli amici e fidati collaboratori Mariette, il numismatico Jean-Jacques Barthélemy e l'epigrafista teatino Paolo-Maria Paciaudi; ma è fondamentale rilevare che la formazione del conte era quella di un artista-*amateur*²⁴. Proprio grazie alla pratica artistica e alle conoscenze tecniche, Caylus rivendicava la superiorità di giudizio dell'artista non solo di fronte ai membri dell'Académie de Peinture et de Sculpture, bensì anche – ed è questo il punto di maggior novità – davanti ai *savants* dell'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Addirittura, in una conferenza all'Académie des Inscriptions letta il 15 giugno 1745, Caylus si proponeva di chiarire alcuni passi tecnici di Plinio che i traduttori eruditi avevano frainteso giacché privi di una profonda conoscenza delle arti e delle loro tecniche²⁵.

Sorta in Italia nei primi decenni del Seicento²⁶, la polemica fra artisti e non circa la capacità di giudicare la qualità di un'opera, divampò in Francia alla fine del secolo. Prima di Caylus, già Roger de Piles nel 1677²⁷ e Antoine Coypel nelle sue conferenze del 1713-1714 all'Académie royale de peinture et de sculpture²⁸ avevano rivendicato l'autorità dei pittori in materia di giudizio. Il primo a mettere in discussione questa prerogativa che gli artisti tendevano a riservarsi fu André Félibien, membro dell'Académie des Inscriptions²⁹, seguito da altri due letterati: l'abate Jean-Baptiste du Bos con le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* del 1719³⁰ e La Font de Saint-Yenne nelle *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, pubblicate anonimamente a L'Aia nel 1747³¹. Il pamphlet di La Font, che presto si seppe scritto da questo letterato lionese molto legato alla regina, scosse profondamente il mondo accademico parigino e costituì un evento cruciale per comprendere la reazione di Caylus contro la pittura *à la mode* (oggi definita rococò) affermatasi a partire dal periodo di profonda crisi monarchica coinciso con la fine del regno di Luigi XIV e la Reggenza di Filippo d'Orléans (1715-1723)³². La Font, grande conoscitore della pittura antica e moderna, scrisse le sue *Réflexions* in occasione del Salon degli artisti dell'Académie nell'agosto 1746, criticandoli senza riserve: «la plupart de nos peintres sont peu inventeurs, parce qu'ils sont peu studieux et rares lecteurs; l'ignorance est fille de la paresse, et la compagne de la médiocrité»³³. Il giudizio di La Font rappresenta una perfetta sintesi di ciò che Caylus si impegnò da quel momento a sconfiggere attraverso un vero e proprio progetto pedagogico: il conte infatti cercò di

²⁴ Sul nuovo approccio di Caylus alle vestigia dell'antichità come oggetti d'arte, KÄFER 1983, pp. 423-426 e DECULTOT 2004.

²⁵ CAYLUS 1953b.

²⁶ SPARTI 2008, pp. 58 e sgg.

²⁷ De Piles (1677) sosteneva in particolare che il giudizio sui colori, sulla disposizione e sull'insieme compositivo dovesse essere riservato agli artisti.

²⁸ COYPEL 1721 (ora in *LES CONFÉRENCES DE L'ACADEMIE ROYALE* 1996, pp. 395-519).

²⁹ FELIBIEN 1666-1688, cit. in MICHEL 1993, p. 217.

³⁰ L'abate du Bos accusava le persone 'del mestiere' di essere vittime della loro routine, schiavi delle regole, quando non anche di gelosie e dunque incapaci di accedere al *sentiment*. Questo, e non il *raisonnement*, secondo du Bos permette di giudicare le opere in base all'*invention* che è per lui il merito principale delle creazioni artistiche, cioè l'espressione delle passioni dove per eccellenza si manifesta il genio. DU BOS 1719, II, pp. 305 e sgg.

³¹ Vedi MICHEL 1993, pp. 227-235; DEMORIS-FERRAN 2001.

³² Sulla *conversion* di Caylus e della cerchia di intellettuali gravitanti attorno alla Direction des Bâtiments cfr. ora il fondamentale FUMAROLI 2013, in part. pp. 507 e sgg.

³³ LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, p. 77.

approntare una serie di strumenti di formazione tecnica e culturale per i giovani artisti affinché essi potessero acquisire un nuovo, importante ruolo nella società.

Già l'anno successivo alla pubblicazione delle *Réflexions* di La Font, Caylus nella vita di Watteau letta di fronte agli artisti dell'Accademia (23 febbraio 1748) presentava l'amico di gioventù come esempio negativo (autodidatta e antiaccademico) e lanciava il suo duplice messaggio: il giudizio d'arte compete agli artisti; l'azione ossia la trama – aldilà dei generi – è sull'esempio degli antichi l'unico mezzo per comunicare «surtout dans l'Héroïque, ce feu sublime qui parle à l'esprit»³⁴. Non mi dilungherò sull'amicizia tra Caylus e Watteau che finì poco prima della morte del pittore delle feste galanti (1721)³⁵. Basti dire che, se nella sua giovinezza il conte aderì al libertinismo epicureo della Reggenza che permeava gran parte dell'élite aristocratica della corte e delle accademie, a partire dal 1719 si avvicinò invece alle posizioni di coloro che, come sua madre, caldeggiavano la restaurazione del *grand-goût* di Luigi XIV e la sconfitta del cattivo gusto moderno *rocaille*. In particolare, la pittura di Watteau apparteneva a quella sfera di valori privati e di esperienze intime – peraltro condivisa da Caylus anche attraverso la scrittura di novelle facete – che non potevano trovare spazio all'interno dell'Académie royale, fondata e mantenuta dal sovrano e dunque messaggera per vocazione di quei valori pubblici che il re incarnava³⁶. Caylus apprezzava il gusto, l'effetto e le piacevoli illusioni della pittura alla moda, leggera e ariosa, di Watteau³⁷, ma al contempo, davanti all'uditorio degli artisti, ne individuava tutti quei difetti – causati dalla mancanza di formazione accademica – che essi dovevano assolutamente evitare: la maniera, l'ignoranza dell'anatomia e l'incapacità di disegnare il nudo, la ripetizione dei temi, l'esecuzione trascurata (tanto che l'eccesso di olio faceva già all'epoca deperire le superfici dei suoi dipinti) e soprattutto l'assenza di azione.

Ancora di fronte all'Académie de Peinture, il 7 settembre 1748 il conte pronunciava la conferenza *De l'amateur*, seconda e più diretta risposta al testo di La Font il quale aveva sostenuto che il *connaisseur* deve giudicare l'arte senza conoscerne le regole e le tecniche. Caylus, al contrario, affermava che l'*amateur* «ne peut que penser et méditer sur l'art, mais la pratique est comme la clé qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence»³⁸.

La difesa della superiorità dell'artista (e dell'*amateur*) condotta da Caylus non si limitava tuttavia al giudizio estetico, bensì si proponeva, proprio grazie al suo stesso esempio, come vero e proprio contributo innovativo per lo studio dell'arte tanto antica quanto moderna, allora praticato pressoché esclusivamente dai letterati.

Nel 1749 Caylus pronunciava all'Académie des Inscriptions tre memorie di soggetto antiquario: una dedicata all'architettura antica³⁹, la seconda all'uso dei vasi nei banchetti⁴⁰ e la terza alla prospettiva degli antichi⁴¹. In quest'ultima, confutando le posizioni di coloro che, come Perrault, sostenevano che gli antichi non conoscessero la prospettiva, Caylus sposava la tesi dell'abate Sallier (1728), servendosi tuttavia non tanto dei testi antichi quanto delle medaglie e delle pitture superstiti:

³⁴ E. GONCOURT–J. GONCOURT 1881, p. 40.

³⁵ FUMAROLI 1996.

³⁶ Sulla conferenza del 1748, cfr. FUMAROLI 2013, pp. 513-516 e pp. 582-584.

³⁷ La biografia presentata dal conte non può considerarsi una stroncatura senza riserve dell'arte di Watteau. Proprio riconoscendone i limiti, Caylus indirettamente difendeva l'antico amico nei confronti del giudizio impietoso espresso da La Font: «Un assemblage informe de couleurs qui détonnent toutes, et qui ne laissent aux figures ni vie ni ressemblance» (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, p. 98). Cfr. DEMORIS 2003 e DEMORIS 2004.

³⁸ CAYLUS/FONTAINE 1910, p. 131-132, cit. in DEMORIS 2003, p. 34.

³⁹ CAYLUS 1756a.

⁴⁰ CAYLUS 1756b.

⁴¹ CAYLUS 1756c.

La peinture ancienne, au moins la plus parfaite et la plus terminée, n'existe plus pour nous convaincre du degré auquel les Anciens ont porté la perspective; il est certain qu'au siècle même d'Auguste les tableaux de Zeuxis et d'Apelle, de Protogène et des autres grands peintres du bon temps de la Grèce se distinguoient à peine, tant la peinture en étoit évaporée, effacée, et le bois vermoulu [...]. Que nous reste-t-il aujourd'hui pour établir notre jugement, soit pour attaquer, soit pour défendre? Quelques peintures sur la muraille que nous sommes trop heureux d'avoir, mais que notre goût pour l'antique ne doit pas nous faire admirer également. Toutes belles qu'elles puissent être à de certains égards, il est certain qu'on ne peut les comparer à ces superbes tableaux dont les auteurs anciens ont fait de si grands éloges [...]. Ces arts [la scultura e la pittura] se suivent; je le dirai sans cesse, et j'ajouterai qu'il est physiquement impossible que l'un sût élégant et sublime, tandis que l'autre auroit été réduit à un point de platitude et d'imperfection, telle que serait en effet une peinture sans relief, sans dégradation, enfin sans ce qu'on appelle l'intelligence et l'harmonie, parties de l'art, qui toutes, quoiqu'elles ne paraissent pas appartenir directement à notre objet, doivent cependant être comprises sous le nom de la perspective dont elles font partie⁴².

La strategia difensiva di Caylus, che consisteva nell'estendere alla pittura i meriti della scultura, sarà la stessa che Winckelmann avrebbe adottato nei *Pensieri sull'imitazione* (1755)⁴³. Ancora nella memoria sulla prospettiva degli antichi, Caylus argomentava:

Dans le nombre prodigieux des peintures qu'on dit que le roi de Naples a fait retirer des ruines d'Herculanum, si l'on pouvoit raisonner sur ce qu'on n'a point vû, j'insisterais beaucoup sur un sujet de composition dont on nous parle depuis long-temps, et qui représente, dit-on, une scène parée de ses chœurs. La perspective du trait doit au moins s'y faire sentir, supposé, comme il y a beaucoup d'apparence, que la couleur ait souffert. Si ce fait est vrai, cet exemple devoit absolument détruire la prévention qui règne encore dans l'esprit de quelques Savans, qui croient sur la foi d'autrui, que les Anciens ne connoissoient point la perspective. On ne sauroit trop comprendre la profondeur des racines que cette prévention a jetées, et par conséquent la difficulté que l'on trouve à les arracher. Je me flatte encore que les desseins gravés que le roi de Naples fait espérer depuis long-temps à toute l'Europe, serviront à confirmer [...]⁴⁴.

Le notizie delle scoperte di Ercolano (individuata nel 1709, gli scavi iniziarono sistematicamente nel 1738), che circolavano in Italia e in Inghilterra fin dal 1739-1740, si erano diffuse in Francia a partire dal 1747, anno in cui vennero pubblicate ben cinque relazioni in francese⁴⁵. Questi primi commenti entusiasti circa la qualità e la bellezza delle pitture erano stati tuttavia accolti da Caylus con una certa cautela:

Cependant, quelqu'opinion qu'on puisse en avoir, il faut convenir que ces ouvrages n'ont point été faits par des Grecs, ou du moins dans le temps que les arts florissoient dans la Grèce: ils ne peuvent avoir été faits que par des Italiens, ou des Grecs du second ordre, bien des siècles après la mort d'Apelle; et pour les juger sainement, il faudroit encore pouvoir les comparer avec les morceaux que nous ne saurions jamais avoir⁴⁶.

⁴² *Ivi*, p. 323.

⁴³ Se Winckelmann nel primo volume *dei Monumenti antichi inediti* (1767) sosterrà che la scultura è più antica della pittura, Caylus viceversa non sembra essersi mai interessato alla definizione di tali priorità.

⁴⁴ CAYLUS 1756c, pp. 323-324.

⁴⁵ MICHEL 1984, p. 106. Su Caylus e le pitture di Ercolano vedi anche PAGANO 2007.

⁴⁶ CAYLUS 1756c, pp. 324. Sul *goût à la greque* inaugurato a Parigi da Caylus, FUMAROLI 2013, pp. 511-513, 641-654.

Nell'attesa che fossero pubblicate le pitture di Ercolano (Pompei era stata appena scoperta nel 1748), Caylus lamentava che purtroppo nessuna delle opere scritte nell'antichità sulla prospettiva pittorica (ad esempio il trattato di ottica di Euclide) si era conservata e che i pochi frammenti superstiti di pittura (senza appunto contare Ercolano) erano in generale figure singole su fondi vaghi e monocromi, così come pubblicati da Pietro Santi Bartoli e George Turnbull⁴⁷. Caylus esaltava tuttavia le *Nozze Aldobrandini* (per la loro «simplicité e noblesse», per «la touche libre et pleine d'esprit» e «la belle simplicité de la perspective»⁴⁸) e le pitture della tomba dei Nasoni (in particolare la scena con la caccia al cervo che si trova alla tavola XXX incisa da Pietro Santi Bartoli, commentando: «on sera frappé des progrès que les Anciens avoient faits dans la perspective»⁴⁹).

Erano i valori morali trasmessi da questa nobile semplicità degli antichi che Caylus indicava agli artisti dell'Académie quale fine della loro arte e nello stesso 1749 il conte faceva adottare un regolamento che obbligava gli allievi a disegnare dall'antico⁵⁰. Ciò non escludeva la pratica del disegno dal naturale e dagli antichi maestri (Raffaello in primis), ma il disegno dall'antico permetteva di avvicinarsi alla natura incontaminata dei Greci.

Dopo la conferenza sulla prospettiva, Caylus tornò ripetutamente sull'argomento della pittura antica impegnandosi, prim'ancora dell'uscita del primo volume delle tanto attese *Antichità di Ercolano esposte* (1757), in un vero e proprio tour de force. Gli interventi del conte difendevano la pittura antica dagli attacchi dei moderni detrattori che, a partire dal 1751, avevano riaperto la *querelle* contro gli antichi, mettendo in dubbio la qualità delle pitture di Ercolano ed estendendo la loro critica negativa a tutta la pittura dell'antichità.

In particolare nel giugno 1751, appena rientrato da un viaggio in Italia durante il quale aveva visitato Ercolano, l'incisore Charles-Nicolas Cochin, protagonista di una fulminea scalata sociale che lo porterà a diventare nel 1755 segretario perpetuo dell'Académie de Peinture et de Sculpture, inviò a Caylus una missiva nella quale sosteneva che gli antichi non conoscessero la moderna prospettiva e dava alle stampe una *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici* corredata da alcune incisioni dalle pitture eseguite a memoria⁵¹. Il pamphlet, che ebbe un immediato successo anche in Italia, non solo negava agli antichi la conoscenza della prospettiva, ma sosteneva che la pittura fosse l'arte che gli antichi praticavano a un minor grado di perfezione.

La risposta di Caylus non si fece attendere e, prendendo a pretesto il Salon dell'Académie royale nell'agosto 1751, il conte scrisse una lunga digressione sulla pittura antica. Questa non aveva niente in meno della pittura moderna, se non un'invenzione tecnica: l'uso dei colori a olio. Malgrado il vantaggio di un'esecuzione molto facile, questa moderna pratica non permetteva alla lunga una buona conservazione delle opere⁵² e poteva dunque considerarsi una mediocre invenzione (argomento ripreso successivamente da Winckelmann nella *Storia dell'Arte dell'antichità* del 1764).

Le opere di pittura dei Greci – scriveva Caylus – possono essere ammirate dai contemporanei non grazie ai poeti e agli storici antichi che ne avevano scritto, i quali non

⁴⁷ CAYLUS 1756c, pp. 326-327. Caylus si riferiva al trattato di TURNBULL 1740 e agli in-folio con le incisioni di Bartoli (BARTOLI-BELLORI 1680; LE PITTURE ANTICHE 1706). Anche Turnbull sosteneva che gli antichi conoscessero la prospettiva.

⁴⁸ CAYLUS 1756c, p. 329. Per il giudizio fortemente negativo di Perrault sulle *Nozze Aldobrandini*, si veda MICHEL 1984, p. 106.

⁴⁹ CAYLUS 1756c, p. 330.

⁵⁰ BOCH, 1997, p. 54.

⁵¹ Sul rapporto polemico tra Caylus e Cochin, vedi MICHEL 1993, *passim*.

⁵² Malgrado Caylus non citi Watteau, ci sembra riecheggino le considerazioni già espresse nel 1748 sul deperimento dei suoi dipinti a causa di un eccessivo uso di olio.

erano «plus connaisseurs que le sont la plupart de nos historiens et de nos poètes», bensì «sur la foi de la grandeur de leur dessin et de l'élégance de leur composition; et ce sont leurs belles statues qui nous fournissent des preuves incontestables de l'une et de l'autre»⁵³.

Esattamente come aveva sostenuto nel 1749 nella conferenza sulla prospettiva degli antichi, Caylus considerava la pittura e la scultura come due sorelle cresciute con gli stessi principi e nella condivisione delle stesse caratteristiche. Pertanto i contemporanei, come Cochin, che ritenevano la pittura antica secca e piena di difetti rispetto alla scultura, commettevano un errore poiché non sapevano distinguere le epoche e perché spesso gli antichi – come del resto gli scrittori moderni – non erano stati capaci di descrivere con chiarezza le loro pitture. L'elogio della pittura greca, che non si scioglieva in lamenti per sua perdita, era pretesto dunque per riaffermare l'inferiorità di giudizio sull'arte da parte dei letterati e dei *connaisseurs*, ma fu anche il momento in cui Caylus prese atto della pericolosità del giudizio degli artisti moderni.

La *querelle des Anciens et des Modernes* tornava dunque a riaccendersi animatamente negli anni a cavallo della metà del XVIII secolo, in una serrata sequenza di botta e risposta che vide come oggetto della disputa la pittura antica. Alle posizioni di Cochin, riprese nel 1752 dal marchese d'Argens che definiva le pitture di Ercolano e le celebri *Nozze Aldobrandini* «sans perspective et sans couleur»⁵⁴, Caylus oppose una lunga *Dissertation sur la peinture des anciens*, letta in ben tre sessioni prima all'Accadémie des Inscriptions (1752-1753) e poi davanti all'Accadémie royale de Peinture et de Sculpture (1753-1754)⁵⁵.

La *Dissertation sur la peinture des anciens* costituiva una riflessione su alcuni capitoli del XXXV libro di Plinio articolata in tre parti. La prima parte riprendeva la conferenza tenuta nel 1745 nella quale Caylus aveva spiegato alcuni passi pliniani sulle tecniche artistiche mal interpretati dai traduttori; questa volta le correzioni del conte si appuntavano sulle incoerenze e sugli sbagli commessi a suo avviso dallo stesso Plinio, il quale non era un artista bensì un letterato⁵⁶. La seconda parte della conferenza trattava in particolare dei generi della pittura in Plinio e delle tecniche pittoriche degli antichi, come il disegno con punte di rame o d'argento su tavolette e pelli, e l'encausto. Su questa antica tecnica, il conte pur ammettendo la difficoltà di seguire Plinio, anticipava alcune conclusioni degli studi e delle analisi che aveva condotto con l'aiuto del chimico Michel Joseph Majault e che avrebbe pubblicato nel 1755. La terza e ultima parte della *Dissertation* trattava dei pittori greci poiché

tous les Peintres dont Pline fait mention, son Grecs; du moins des noms qu'il rapporte, il y en a très-peu qui paroissent appartenir aux Romains: et son silence sur ceux de cette Nation qui ont professé la Peinture, confirme ce que j'ai dit à leur égard, dans le recueil d'antiquités que j'ai eu l'honneur de présenter au public⁵⁷.

⁵³ CAYLUS/FONTAINE 1910, p. 2.

⁵⁴ BOYER D'ARGENS 1752, p. 16. cit. in MICHEL 1984, p. 110.

⁵⁵ CAYLUS 1759; cfr. MICHEL 1984, pp. 667-668.

⁵⁶ L'autore antico, ad esempio, si contraddiceva sul primato dell'invenzione della pittura attribuita ora ai Greci, ora agli Egizi; inoltre riteneva la nascita pittura posteriore dell'assedio di Troia, opinione che il conte smentiva – come già aveva fatto l'abate Fraguier nel 1709 – con i passi omerici relativi allo scudo di Achille e al ricamo di Elena. Infine all'alta considerazione che Plinio riserva al colore dei dipinti, Caylus ribatteva che la parte principale della pittura consiste «dans le dessein qui exprime l'action, dans la pensée qui conduit la main, enfin dans le génie si bien exprimé par la fable de Prométhée. Les desseins des grands maîtres, qui ne sont point coloriés, sont une preuve de ces vérités» (CAYLUS 1759, pp. 161-162).

⁵⁷ *Ivi*, p. 190. Nell'ultima parte della *Dissertation* Caylus, attraverso il testo di Plinio, tracciava un *excursus* sulle scuole e sui pittori greci, lodando in particolare Zeusi eccellente nel dipingere i «mœurs» come lo è stato Raffaello di cui esclamava «quels caractères, quelle réunion de grandeur, de simplicité, de noblesse cet illustre moderne n'a-t-il pas mis dans toutes ses têtes, et sur-tout dans celles des Vierges!» (*Ivi*, pp. 195-196) e i pittori

Caylus infatti aveva appena pubblicato il primo tomo del suo *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Parigi 1752-1767, in sette volumi; dal terzo volume del 1759 si aggiunsero le antichità galliche). Nella dedica ai membri dell'Académie des Inscriptions, il conte si dichiarava riconoscente perché, se prima «je ne regardois que du côté de l'art, ces restes de l'Antiquité sçavante échappés à la barbarie des temps», grazie a loro egli aveva appreso «mille singularités de l'Histoire, du culte, des usages et des moeurs de ces Peuples fameux, qui par la vicissitude des choses humaines, ont disparu de dessous la Terre qu'ils avoient remplie du bruit de leur nom»⁵⁸. Nell'*Avertissement* del *Recueil* (1752) il conte maturava inoltre due aspetti determinanti nello sviluppo della sua riflessione metodologica. Se nella prima conferenza tenuta all'Académie des Inscriptions nel 1744 (*Mémoire sur les pierres gravées*) si era presentato come incisore e disegnatore, Caylus nella sua prima opera antiquaria data alle stampe proferiva, non senza orgoglio, di aver operato a vantaggio della posterità una sintesi tra la carriera dell'artista e quella del letterato:

J'aurai du moins ouvert une carrière féconde en découvertes, et dans laquelle l'homme de Lettres comme l'Artiste doivent également entrer. L'un en joignant la connoissance de l'art à celle des faits historiques, rendra son étude moins sèche pour lui, et plus utile à la postérité; l'autre perfectionnera son talent, en approchant un peu plus de la manière noble et simple du bel antique⁵⁹.

Inoltre Caylus argomentava distesamente che il gusto degli uomini muta in relazione ai paesi e alle epoche:

Le goût d'un peuple diffère de celui d'un autre peuple presque aussi sensiblement que les couleurs primitives diffèrent entr'elles; au lieu que les variétés du goût national en différents siècles peuvent être regardées comme des nuances très fines d'une même couleur. [...] On doit dire cependant qu'en général, des yeux éclairés par le dessein, remarquent des différences considérables, où le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite; et les règles qui conduisent les premiers sont aussi sûres que celles qui nous apprennent l'âge d'un manuscrit⁶⁰.

Se nella conferenza sulla prospettiva degli antichi del 1749 il conte aveva parlato di una pittura di Ercolano sulla base di una descrizione che gli era stata fornita, nel *Recueil* del 1752 presentava nella sezione delle antichità greche due frammenti di pittura antica ercolanese del suo cabinet, il secondo dei quali gli era stato portato dall'architetto Soufflot. Nella descrizione del primo frammento, Caylus non si esimeva dal biasimare la lentezza nella pubblicazione delle scoperte e il severo proibizionismo imposto da Carlo III, re delle due Sicilie⁶¹. Proprio per la

come Panfilo che coltivavano le lettere. Tuttavia niente è sopravvissuto di questi grandi artisti e, poiché i greci hanno conosciuto e praticato tutti i generi e tutte le maniere, compresi i soggetti più bassi e ignobili, e poiché i romani preferivano il colore (l'aspetto decorativo) al soggetto, oggi non possediamo altro che soffitti, cupole e decorazioni domestiche.

⁵⁸ CAYLUS 1752-1767, I, *A Messieurs de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*.

⁵⁹ *Ivi*, I, *Avertissement*, pp. XII-XIII. Cfr. la lettera di padre Paciaudi inviata a Caylus da Roma il 29 aprile 1761: «Vous réunissez deux qualités qui vous mettent au-dessus de tous les autres antiquaires; à la connoissance de l'antiquité vous joignez celle des arts. Ordinairement ceux qui écrivent sur les anciens monumens, ne connoissent que l'antiquité, et leur travail ne peut être d'aucune utilité pour les artistes; vous avez ouvert une route nouvelle, peu de savans seront capables de la suivre; ainsi votre réputation est d'autant plus solide, qu'elle est plus propre à être enviée qu'imitée» (*LETTERES DE PACIAUDI* 1802, pp. 234-235).

⁶⁰ CAYLUS 1752-1767, I, *Avertissement*, pp. VIII-IX.

⁶¹ «On ne s'y contente pas d'ôter aux étrangers tous les moyens d'acquisition, on leur interdit encore toutes les études et toutes les copies» (*Ivi*, I, p. 150). Caylus sosteneva che le Arti si fossero formate in Egitto, per passare in

sommatoria e indiretta conoscenza delle pitture scoperte, la posizione di Caylus è molto cauta: egli non difendeva aprioristicamente e in toto la pittura degli antichi dagli attacchi dei suoi moderni detrattori, bensì valutava con attenzione caso per caso. Per questa ragione, non esitava a definire il primo frammento non particolarmente bello né per il disegno né per il colore e trascurato nei dettagli⁶², il secondo invece degno di maggior apprezzamento⁶³. Caylus constatava tuttavia che le *Nozze Aldobrandini* avrebbero mantenuto per lungo tempo, tanto per il disegno quanto per la composizione, il primato fra tutte le pitture antiche.

L'offensiva dei moderni non conosceva soste e nel 1754 uscivano le *Observations sur les Antiquités de la Ville d'Herculanum*, traduzione del testo apparso a Londra nel 1753 in lingua inglese, ma scritto da due francesi: l'architetto e incisore Jérôme-Charles Bellicard e Charles-Nicolas Cochin⁶⁴. Le critiche erano ancora più severe di quelle contenute nella *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici* che Cochin aveva pubblicato nel 1751: persino le pitture raffiguranti il *Teseo* e il *Telefo*, divenuti celebri ben prima della pubblicazione delle *Antichità di Ercolano*, erano tacciate di mediocrità quanto al disegno e all'esecuzione, insinuando così che gli antichi maestri non avessero mai prodotto alti risultati degni dei moderni. In altri termini, Bellicard e Cochin riprendevano il ragionamento deduttivo di Caylus e lo facevano vacillare con una sorta di controdeduzione: se è vero che i pittori disponevano di sublimi esempi scultorei ai quali ispirarsi, perché non hanno prodotto esempi pittorici di un livello tale di perfezione e maestria da costituire a loro volta una scuola anche per i pittori mediocri che ci hanno lasciato gli unici dipinti superstiti di Roma e in particolare di Ercolano? Tutta la pittura antica era condannata senza appello.

Dopo aver pubblicato a Ginevra nel 1755 la *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, un vero e proprio saggio tecnico per gli artisti che riscosse un certo successo anche tra i falsari⁶⁵ e che lo fece entrare in polemica con l'avversario Diderot⁶⁶, Caylus si preoccupò di fornire ai giovani accademici non solo la tecnica ma anche i soggetti degli antichi. Pubblicò così una serie di libretti che offrivano una sistematica raccolta di soggetti tratti da Plinio e da Pausania (1755)⁶⁷, da Omero e da Virgilio (1757)⁶⁸ e dalla vita di Ercole (1758)⁶⁹.

Nel frattempo, nel maggio del 1756 il conte acquistò trentatré disegni di pitture antiche di Pietro Santi Bartoli (in gran parte tuttavia copie attribuibili al figlio Francesco da originali

Etruria perdendo il carattere della grandezza, poi in Grecia dove sono giunte alla più «noble élégance» (*Ibidem*, I, *Avvertissement*, p. IX) e poi a Roma dove sono decadute.

⁶² *Ivi*, I, tav. LV, n. 1, pp. 149-151.

⁶³ «Les restes de la peinture ancienne sont à un tel point recherchés par les Antiquaires, que j'ai fait graver ce morceau, quoiqu'il ne soit pas d'une parfaite conservation: parce qu'en examinant avec attention, il sera aisé d'y remarquer l'esprit, la légèreté de la touche, et la facilité de l'Artiste qui l'a exécuté; toutes choses qui ne se trouvent pas ordinairement dans les monumens de ce genre» (*Ivi*, I, tav. LVI, n. 1, p. 152).

⁶⁴ Cfr. GORDON 1990.

⁶⁵ Il saggio tratta esclusivamente della tecnica antica che Caylus, dall'analisi dei passi di Plinio e grazie alle ricerche chimiche di Majault, aveva resuscitato e consegnato agli artisti viventi. Non pochi collezionisti, tra i quali Barthélemy, il re d'Inghilterra, il cardinale Albani, consigliati da Mengs o da Venuti, avevano acquistato come pitture di Ercolano dei *pastiches* che Caylus aveva riconosciuto come tali. La Comdamine gli spedì da Roma alcune pitture affermando «je ne connois que vous qui puissiez réussir à convaincre de faux, ce qui a séduit les plus habiles gens de ce pays» (*VOYAGE D'ITALIE* 1914, pp. XLIX-L). Sul commercio 'segreto' di pitture di Pompei a Roma si leggano alcune lettere di Barthélemy (*CORRESPONDANCE INEDITE* 1877, pp. 521, 524-526, 533, 539-557).

⁶⁶ MASSEAU 2004.

⁶⁷ CAYLUS 1755.

⁶⁸ CAYLUS 1757.

⁶⁹ CAYLUS 1758.

del padre). L'anno dopo (1757) usciva il preziosissimo *Recueil de Peintures Antiques, Imitées fidelement pour les couleurs & pour le trait, d'après les Desseins coloriés faits par Pietre-Sante Bartoli*, un'opera in-folio nella quale erano pubblicate le incisioni in facsimile dai disegni di Bartoli, realizzate sotto la supervisione di Caylus. Dopo la tiratura di soli trenta esemplari, le tavole incise furono spezzate, tanto che la seconda edizione postuma del 1783 contiene delle stampe (di qualità inferiore) realizzate da nuove matrici. Uno di questi trenta esemplari venne donato dallo stesso Caylus alla Bibliothèque Royale, mentre i disegni vennero affidati nel 1764 al Cabinet des Estampes. La preziosità dell'opera non consisteva solamente nella fedelissima riproduzione grafica e nella rarità degli esemplari in circolazione, bensì anche nella clausola d'acquisto imposta dal conte:

Je les distribuirai sans acception de persone, et seulement à ceux qui me les demanderont avec promesse de les faire colorir d'après les originaux; et pour leur en faciliter le moyens et rendre l'exécution plus commode, je déposerai mes dessins au Cabinet du Roi, qui veut bien ne les recevoir qu'à condition de les communiquer à ceux qui auront pris avec moi l'engagement que je leur impose⁷⁰.

Il *Recueil de Peintures Antiques*, introdotto da un testo di Caylus, comprendeva il commento erudito alle tavole scritto da Mariette e uno studio sul mosaico di Palestrina dell'abate Barthélemy. Nel suo *Avertissement*, Caylus articolava con lucidità tutte le argomentazioni da lui in precedenza impiegate a difesa della pittura antica, ma la sua riflessione andava ben oltre. Riprendendo quanto aveva espresso *en passant* nella conferenza sulla prospettiva (1749) e più distesamente nel *Recueil d'Antiquités* del 1754 sul gusto mutevole in relazione ai paesi e alle epoche, Caylus poneva la questione del giudizio sulla pittura degli Antichi «non su un piano di superiorità o inferiorità, ma di diversità»⁷¹. Il gusto dei moderni, influenzato dall'educazione e dalle consuetudini, è lontanissimo da quello degli antichi e perciò incapace di comprenderlo:

Nos yeux accoutumés à une magie de la peinture, qui, trop souvent hors du vrai, n'en cause pas moins une sorte d'illusion et de prestige, auroient peine à se faire à cette simplicité de composition, à cette unité de clair-obscur, à ces couleurs pures et entières, qui faisoient les délices des Anciens, et qui, j'ose le dire, méritoient encore de faire les nôtres, si l'amour de la nouveauté et le désir de montrer de l'esprit ne nous avoient fait perdre insensiblement le goût de la belle et simple nature⁷².

L'*Avertissement* venne abilmente impiegato da Caylus anche per replicare alle critiche di Bellicard e Cochin nelle loro *Observations sur les Antiquités de la Ville d'Herculanum* (1754): il conte rifletteva che se per assurdo le pitture superstiti non fossero prodotti dell'arte mediocre dei Romani, ma di quella sublime dei Greci, la qualità di queste pitture e i luoghi secondari (corridoi, bagni, cubicoli) o inaccessibili (tombe), non potevano certamente renderle un modello. I moderni dovevano rassegnarsi a non possedere neppure una delle opere dei grandi pittori celebri nel passato; tuttavia, per quanto mediocri, i frammenti di pittura romana superstiti dovevano suggerire l'idea di quelle che erano state le meraviglie dell'arte greca. Infine

⁷⁰ CAYLUS 1757-1760, *Avertissement*, p. 12.

⁷¹ SAVETTIERI 2006, p. 137.

⁷² CAYLUS 1757-1760, *Avertissement*, p. 2. Cfr. quanto dichiarato da Caylus nella conferenza *De la composition* del 1750: «Dans tout les genres, le simple est la voie la plus sûre pour arriver au grand et à la vérité» (cit. in *VOYAGE D'ITALIE* 1914, p. 563).

Caylus tracciava un *excursus* sulle precedenti raccolte di disegni e stampe da antiche pitture⁷³, ponendo il suo *Recueil de Peintures Antiques* nella gloriosa tradizione inaugurata da Raffaello, ma precisandone pure i tratti di novità consistenti nelle tavole incise a puro contorno e successivamente colorate.

Due anni dopo, nel 1759, usciva il terzo tomo del *Recueil d'Antiquités*, nella cui *Préface* Caylus esponeva tutte le caratteristiche che un vero antiquario deve possedere (tra le quali ovviamente la pratica del disegno). Nell'introduzione alla terza parte dedicata alle antichità greche, il conte pubblicava la sua ultima dissertazione in difesa della pittura antica, a sostegno della quale chiamava, per la prima volta in maniera determinata, quel Plinio così spesso emendato: è grazie all'autore antico che Caylus dimostrava che la pittura con Apelle era giunta ad un livello di perfezione addirittura superiore alla scultura, e che talvolta le pitture antiche erano acquistate ad un prezzo incredibilmente più elevato rispetto alle statue.

Pur essendo uscito nel 1757 il primo tomo delle *Antichità di Ercolano*, Caylus affermava che non gli era possibile esprimere un giudizio sulla base delle incisioni, ribadendo tuttavia che le pitture di quegli artisti non potevano essere del livello delle sublimi opere dei greci. E aggiungeva: «la preuve de la médiocrité de leur talent, résulte de la supériorité qu'on aperçoit dans les petits sujets, tels que les ornemens, les animaux, et les médiocres parties de l'Art»⁷⁴. Il singolare apprezzamento della qualità straordinaria delle decorazioni e delle grottesche ercolanesi – che sarà ripreso con il medesimo tono di eccezionalità da parte di Winckelmann nelle *Novità sulle scoperte più recenti di Ercolano* del 1764 – sintetizza bene le due anime del conte – come due facce di una stessa medaglia –, l'una affascinata dalla frivola pittura *à la mode*, l'altra impegnata nel rinnovamento dell'arte sull'esempio degli antichi. Anche nella vita di Watteau pronunciata dieci anni prima (1748) Caylus descrivendo l'attività di decoratore di bellissimi soffitti con minute scenette e ornamenti, ammetteva:

Mais c'est à regret, je l'avoue, que j'en fais une sorte d'éloge: puisque ce genre a non seulement fait détruire les plafonds des appartements que les plus habiles peintres avoient exécutés; mais que ce changement de mode, auquel les ornemens de plâtre ont succédé, vous prive encore tous les jours d'une occupation qui vous permettoit d'employer votre talent dans le grand et dans le héroïque⁷⁵.

A dieci anni di distanza, tuttavia la fiducia che Caylus riponeva nella superiorità di giudizio degli artisti rispetto ai *connaisseurs* non era più così incondizionata. Nel *Recueil* del 1759 il conte si dichiarava pronto a considerare i pittori e gli scultori come «des meilleurs juges, et les connoisseurs les plus confirmés» a patto che essi considerassero l'arte antica senza «des lunettes de l'amour-propre» e spinti dal desiderio di imparare e di confrontare i monumenti dell'antichità per la storia che essi raccontavano e per la maniera degli artisti che in diverse epoche li avevano prodotti⁷⁶.

Le idee che Caylus andò maturando intorno alla pittura antica nel corso di quasi un trentennio (dall'ingresso nell'Académie royale nel 1731 fino al 1759), e che possiamo ripercorrere grazie alla sua eccezionale prolificità di scrittore, furono non solo il riflesso delle sensazionali scoperte archeologiche di Ercolano, quanto soprattutto la reazione al fervido

⁷³ L'*excursus* abbracciava i disegni di Raffaello e dei suoi allievi come Giovanni da Udine, quelli di Cassiano dal Pozzo e del cardinale Camillo Massimi, i disegni incisi da Pietro Santi Bartoli e dal figlio Francesco, fino al trattato di Turnbull pubblicato a Londra nel 1740 con 50 tavole realizzate da Camillo Paderni in parte da disegni già dal Pozzo confluiti nella raccolta Albani.

⁷⁴ CAYLUS 1752-1767, III, p. 110.

⁷⁵ E. GONCOURT–J. GONCOURT 1881, p. 83.

⁷⁶ CAYLUS 1752-1767, III, p. 113.

dibattito artistico che vide proprio in quegli anni la nascita della critica d'arte in Francia⁷⁷. Nell'elaborazione della teoria delle arti di Caylus, le ambiguità, le contraddizioni e la deliberata assenza di sintesi possono essere comprese alla luce dell'esigenza di trovare un difficile punto di equilibrio tra la superiorità del giudizio dell'artista e quella del letterato, tra la difesa della pittura antica e la raggiunta consapevolezza che il gusto dei moderni è incapace di comprendere quello degli antichi, tra il fascino della frivola pittura *à la mode* e l'impegno nel rinnovamento morale dell'arte sull'esempio degli antichi. Fulcro delle sue riflessioni fu quella relatività del valore storico e artistico dei resti dell'antichità e delle categorie di giudizio a essi applicati, che fa di Caylus uno dei più sensibili interpreti del suo tempo.

⁷⁷ Cfr. DEMORIS-FERRAN 2001.

BIBLIOGRAFIA

BARTOLI–BELLORI 1680

P.S. BARTOLI, G.P. BELLORI, *Le Pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella via Flaminia, idisegnate ed intagliate alla similitudine degli antichi originali, da Pietro Santi Bartoli, descritte ed illustrate da Gio. Pietro Bellori*, Roma 1680.

BOCH 1997

J. BOCH, *L'esthétique du comte de Caylus: un nouveau classicisme expressif*, «Litteratures», 36, 1997, pp. 49-70.

BOYER D'ARGENS 1752

J.B. DE BOYER D'ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes Ecoles de Peinture*, Parigi 1752.

CAYLUS 1752-1767

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Parigi 1752-1767.

CAYLUS 1753a

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Mémoire sur les pierres gravées*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE* 1710-1843, XIX, 1753, pp. 239-249.

CAYLUS 1953b

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Éclaircissemens sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts dépendans du dessein*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE* 1710-1843, XIX, 1753, pp. 250-286.

CAYLUS 1755

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Nouveaux sujets de Peinture et de Sculpture*, Parigi 1755.

CAYLUS 1756a

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *De l'architecture ancienne*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE* 1710-1843, XXIII, 1756, pp. 286-319.

CAYLUS 1756b

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Des Vases, dont les Anciens faisoient usage dans les Festins*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE* 1710-1843, XXIII, 1756, pp. 342-368.

CAYLUS 1756c

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *De la perspective des anciens*, in *HISTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE* 1710-1843, XXIII, 1756, pp. 320-341.

CAYLUS 1757

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère, et de l'Èneide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Parigi 1757.

CAYLUS 1757-1760

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Recueil de Peintures Antiques, Imitées fidelement pour les couleurs & pour le trait, d'après les Desseins coloriés faits par Pietre-Sante Bartoli*, Parigi 1757-1760.

CAYLUS 1758

A.C.P. DE TUBIERES CONTE DI CAYLUS, *Histoire d'Hercule le Thébain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir, par l'auteur des Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, Parigi 1758.

CAYLUS 1759

A.C.P. DE TUBIERES CONTE DI CAYLUS, *Dissertation sur la peinture des anciens*, in *HISTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE 1710-1843*, XXV, 1759, pp. 149-214.

CAYLUS/FONTAINE 1910

A.C.P. DE TUBIERES CONTE DI CAYLUS, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée*, a cura di A. FONTAINE, Parigi 1910.

CAYLUS MECENE DU ROI 2002

Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle, Catalogo della mostra, a cura di I. Aghion, Parigi 2002.

COCHIN 1880

C.N. COCHIN, *Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, a cura di C. Henry, Parigi 1880.

CORRESPONDANCE INÉDITE 1877

Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivie de celles de l'abbé Barthélémy et de P. Mariette avec le même, a cura di C. Nisard, Parigi 1877.

COYPEL 1721

A. COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Parigi 1721.

DÉCULTOT 2000

E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Parigi 2000.

DÉCULTOT 2004

E. DÉCULTOT, *Winckelmann et Caylus. Enquête sur les rapports de l'histoire de l'art au savoir antiquaire*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 59-78.

DÉMORIS 2003

R. DÉMORIS, *Le comte de Caylus et la peinture: pour une théorie de l'inachevé*, «Revue de l'art», 142, 2003, p. 31-43.

DÉMORIS 2004

R. DÉMORIS, *Le comte des Caylus entre théorie et critique d'art: une esthétique du "lissé"?*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 17-41.

DÉMORIS-FERRAN 2001

R. DÉMORIS, F. FERRAN, *La peinture en procès: la naissance de la critique d'art au siècle des Lumières*, Parigi 2001.

DU BOS 1719

J.B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I-II, Parigi 1719.

FÉLIBIEN 1666-1688

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents Peintres*, I-V, Parigi 1666-1688.

FRAGUIER 1717

C.F. FRAGUIER, *De l'ancienneté de la Peinture*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE* 1710-1843, I, 1717, pp. 75-89.

FUMAROLI 1992-1993

M. FUMAROLI, *Un gentilhomme universel: Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus (1694-1765)*, «Annuaire de Collège de France», XCIII, 1992-1993, pp. 563-581.

FUMAROLI 1995

M. FUMAROLI, *Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions*, «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», gennaio-marzo 1995, pp. 225-250.

FUMAROLI 1996

M. FUMAROLI, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, «Revue de l'art», 114, 1, 1996, pp. 34-47.

FUMAROLI 2003

M. FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Parigi 2003.

FUMAROLI 2010

M. FUMAROLI, *Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans L'Europe des Lumières*, in *L'ANTIQUITE REVUE* 2010.

FUMAROLI 2013

M. FUMAROLI, *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*, Parigi 2013.

E. GONCOURT–J. GONCOURT 1878

E. DE GONCOURT, J. DE GONCOURT, *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, Parigi 1878.

E. GONCOURT–J. GONCOURT 1881

E. DE GONCOURT, J. DE GONCOURT, *L'art du XVIII^{me} siècle*, Parigi 1881.

GORDON 1990

A.R. GORDON, *Jérôme-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51. The Discoveries at Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture*, in «Metropolitan Museum Journal», 25, 1990, pp. 49-142.

GOUGEAUD-ARNAUDEAU 2010

S. GOUGEAUD-ARNAUDEAU, *Le Comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*, Parigi 2010.

HASKELL 1987

F. HASKELL, *La difficile nascita del libro d'arte*, Venezia 1987.

HASKELL 1997

F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997 (edizione originale *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven 1993).

HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843

Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie. I-LI, Parigi 1710-1843.

KÄFER 1983

M. Käfer, *Jacob Spon et Bernard de Montfaucon*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 4, 1983, pp. 414-426.

LA FONT DE SAINT-YENNE 1747

E. LA FONT DE SAINT-YENNE, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, L'Aia 1747.

L'ANTIQUITE REVEE 2010

L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle, Catalogo della mostra, a cura di G. Faroult, C. Leribault et G. Scherf, Parigi 2010.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES 2001

La Querelle des anciens et des modernes, a cura di A.M. Lecoq, Parigi 2001.

LECA 2005

B. LECA, *An Art Book and its Viewers: The "Recueil Crozat" and the Uses of Reproductive Engraving*, «Eighteenth-Century Studies», 38, 4, Summer 2005, pp. 623-649.

LE COMTE DE CAYLUS 2004

Le Comte de Caylus: les arts et les lettres, Atti del convegno (Oxford, 26-27 maggio 2000), a cura di N. Cronk, K. Peeters, Amsterdam 2004.

LE PITTURE ANTICHE 1706

Le Pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni, disegnatte et intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli e Francesco Bartoli [...] descritte et illustrate da Gio. Pietro Bellori e Michelangelo Causei de La Chausse, Roma 1706.

LES CONFERENCES DE L'ACADEMIE ROYALE 1996

Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle, a cura di A. Mérot, Parigi 1996.

LETTRES DE PACIAUDI 1802

Lettres de Paciaudi au Comte de Caylus, a cura di A. Sérieys, Parigi 1802.

MASSEAU 2004

D. MASSEAU, *Caylus, Diderot et les Philosophes*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 45-57.

MEDVEDKOVA 2009

O. MEDVEDKOVA, *Le comte de Caylus entre les antiquaires, les amateurs et les artistes*, in *Réseaux de l'esprit en Europe, des Lumières au XIXe siècle*, Atti del convegno (Coppet dicembre 2003), a cura di W. Berelowitch e M. Porret, Ginevra 2009, pp. 123-148.

MEMOIRES 1874

Mémoires et réflexions du comte de Caylus, imprimés pour la première fois sur le manuscrit autographe, Parigi 1874.

MICHEL 1984

C. MICHEL, *Les peintures d'Herculanum et la querelle des Anciens et des Modernes*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1984 (1986), pp. 105-117.

MICHEL 1993

C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Parigi 1993.

MOREAU DE MAUTOUR 1729

P.B. MOREAU DE MAUTOUR, *Sur un morceau de peinture à Fraisque, apporté de Rome*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843*, V, 1729, pp. 297-300.

NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2004

L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, *La Rome de Caylus et "l'Idea del bello"*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 111-123.

PAGANO 2007

E. PAGANO, *Caylus e le pitture ercolanesi*, «Anabases», 6, 2007, pp. 113-134.

PILES 1677

R. DE PILES, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Parigi 1677.

PUCCI 1993

G. PUCCI, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma 1993.

QUEYREL 2012

F. QUEYREL, *Le voyage de Constantinople du comte de Caylus en 1716-1717*, in *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Atti del convegno (Parigi 11-12 giugno 2010), a cura di M. Royo, M. Denoyelle et alii, Parigi 2012, pp. 11-36.

REES 2006

J. REES, *Die Kultur des Amateurs: Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692 - 1765)*, Weimar 2006.

ROCHEBLAVE 1889

S. ROCHEBLAVE, *Essai sur le comte de Caylus*, Parigi 1889.

SALLIER 1733

C. SALLIER, *Discours sur la perspective de l'Ancienne Peinture ou Sculpture*, in *HISTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE 1710-1843*, XVIII, 1733, pp. 97-107.

SAVETTIERI 2006

C. SAVETTIERI, *Dal neoclassicismo al romanticismo*, Roma 2006.

SCHNAPP 1994

A. SCHNAPP, *La conquista del passato. Alle origini dell'archeologia*, Milano 1994 (edizione originale *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993).

SPARTI 2008

D. L. SPARTI, *Novità su Giulio Mancini. Medicina, arte e presunta «Connoisseurship»*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52, 2008, pp. 53-72.

TURNBULL 1740

G. TURNBULL, *A Treatise on ancient painting containing observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans*, Londra 1740.

VOYAGE DE CONSTANTINOPLE 1938

Voyage de Constantinople, a cura di P.É. Schazmann, «Gazette des beaux-arts», 897, 1938, pp. 272-292; 899, 1938, pp. 111-126; 902, 1938, pp. 309-322.

VOYAGE D'ITALIE 1914

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Voyage d'Italie*, a cura di A.-A. Pons, Parigi 1914.

ABSTRACT

Anne-Claude Philippe de Tubières, conte di Caylus (1692-1765) dedicò grande attenzione alla pittura antica tanto in occasione di conferenze e memorie presentate all'Académie royale de Peinture et de Sculpture e all'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, quanto in pubblicazioni di notevole pregio editoriale (come il *Recueil d'Antiquités* [...], Parigi 1752-1767, 7 volumi, e il *Recueil de Peintures Antiques* [...], Parigi 1757).

Attraverso l'analisi di questi testi, il contributo qui proposto intende delineare la maturazione delle posizioni di Caylus in rapporto alle *querelles* dell'epoca e alle scoperte archeologiche, dimostrando come le ambiguità, le contraddizioni e la deliberata assenza di sintesi fossero dettate dall'esigenza di trovare un difficile punto di equilibrio tra la superiorità del giudizio dell'artista e quella del letterato, tra la difesa della pittura antica e la raggiunta consapevolezza che il gusto dei moderni è incapace di comprendere quello degli antichi, tra il fascino della frivola pittura à la mode e l'impegno nel rinnovamento morale dell'arte sull'esempio degli antichi. L'analisi degli stadi complessi del pensiero di Caylus cercherà di ricostruire la logica che lo condusse a sostenere, nell'ultimo suo scritto sulla pittura antica (1759), la relatività del valore storico e artistico dei resti dell'antichità e delle categorie di giudizio a essi applicati, conclusione che fa di Caylus uno dei più sensibili interpreti del suo tempo.

Anne-Claude Philippe de Tubières, Count of Caylus (1692-1765), paid specific attention to ancient painting, both in lectures and memoirs read at the Académie royale de Peinture et de Sculpture and at the Académie des Inscriptions et Belles Lettres, and in remarkable and precious publications (*Recueil d'Antiquités* [...], Paris 1752-1767, 7 volumes, and *Recueil de Peintures Antiques* [...], Paris 1757).

Through the analysis of these texts, the article aims to sketch out the development of Caylus's thought, considered in relationship with the debates of the time and with archaeological discoveries, and to show how the ambiguities, the contradictions and the deliberate absence of synthesis on part of Caylus were dictated by the need to strike a difficult balance between the value to be given to the judgment of the artists and that of men of letters, between the exploitation of ancient painting and the awareness that the modern taste was unable to understand the taste of the ancients, between the fascination of frivolous painting *à la mode* and a commitment to moral renewal, based on the example of the art of the ancients.

The analysis of the stages of Caylus's thought aims to reconstruct the logic that led him to support, in the last of his writings on ancient painting (1759), the relativity of historical and artistic value about the ruins of antiquity and the categories of judgment applied to them. This conclusion makes Caylus one of the most sensible interpreters of his time.

ARTE & LINGUA

«SPEDIZIONE» E «PERDIMENTO». IL LESSICO DELLA PROSPETTIVA NEGLI AUTOGRAFI DI LEONARDO DA VINCI

Esaminate nel loro insieme, le occorrenze della voce «prospettiva» negli autografi di Leonardo da Vinci manifestano una forte tendenza all'inclusività, e al tempo stesso caratteri decisamente esclusivi. Proverò a spiegare i modi e le ragioni di questa convivenza che potrebbe apparire paradossale in prima battuta, e che mi pare invece possa costituire un'utile chiave d'accesso a ogni settore della nomenclatura leonardiana e a quello della prospettiva in modo particolare. Mi atterrò il più possibile a un criterio di tipo diacronico, soffermandomi sulle carte databili con relativa sicurezza: la quantità e la disorganicità degli appunti leonardiani, unite all'assenza di un aggiornato esame paleografico, rendono infatti sovente difficoltosa l'identificazione di una datazione univoca¹. Lo studio della parola «prospettiva» a questo riguardo fornisce un ottimo esempio dell'utilità di un lavoro di concerto tra paleografia, filologia e storia della lingua, rivolto alla verifica o a una migliore approssimazione della successione cronologica delle carte. Vale dunque la pena di esaminare la distribuzione delle diverse forme della voce nelle carte leonardiane come introduzione all'argomento di questo contributo.

La voce occorre, stando all'interrogazione della banca dati digitalizzata del *corpus* degli autografi leonardiani a cura della Biblioteca comunale leonardiana di Vinci², in 73 carte leonardiane nella forma «prospettiva» e in 29 nella forma «prespettiva»; non vi sono occorrenze della forma latineggiante «perspettiva», in forte riduzione rispetto alla trattatistica trecentesca e pressoché dismessa nei trattati d'arte cinquecenteschi³. Se limitiamo per comodità ai Codici di Francia il dettaglio delle frequenze⁴, i risultati sono sorprendentemente nitidi: le 69 occorrenze di «prospettiva» si raccolgono nei codici A, C, H e I, tutti compilati

¹ Il lessico leonardiano è disperso in ventidue volumi manoscritti, tre ampie raccolte di fogli rilegati in volumi da successivi collezionisti e numerosi fogli sparsi in collezioni pubbliche e private per un totale di circa 4100 carte di appunti, infaticabilmente distesi per oltre un quarantennio: le più antiche sono datate al 1478, le più recenti risalgono all'anno stesso della morte, il 1519 (traggo i dati da BAMBACH CAPPEL 2009). Relativamente pochi sono gli appunti che raggiungono l'estensione di una pagina intera: è più frequente il caso di note brevi, di vario argomento, vergate sulla stessa pagina a distanza anche di anni, con la conseguenza di rendere ancora più complesso il lavoro di datazione. L'unica indagine paleografica condotta in modo sistematico risale al 1925 (CALVI 1988), e si può oggi utilmente integrare con le premesse delle edizioni critiche dei codici leonardiani, che saranno via via citate nel corso di questo contributo. Per una introduzione generale alle carte leonardiane rimando almeno a VECCE 1993, CIANCHI-PEDRETTI 1995, CREMANTE 2006, VECCE 2006 (di cui si veda in particolare l'appendice *Fonti e bibliografia*, pp. 438-451).

² La banca dati E-LEO raccoglie e rende disponibili in rete le riproduzioni anastatiche di tutti gli autografi leonardiani ad oggi noti, affiancate da una trascrizione critica tratta dalle edizioni a stampa di riferimento e da un programma di interrogazione testuale (che fornisce però solo l'indicazione della carta in cui occorre una certa voce, non il numero delle occorrenze). Voci, forme e brani citati nel corso dello studio sono stati controllati direttamente sulle anastatiche e trascritti con criteri conservativi (per i quali rimando a QUAGLINO 2013a, pp. XVII-XIX).

³ Traggo i dati dall'interrogazione del *CORPUS OVI* (consultabile in rete) e della banca dati *ATIR* (su cd-rom): si vedano i riferimenti in bibliografia.

⁴ Codici di Francia vengono convenzionalmente definiti i 12 quaderni di appunti autografi, redatti tra il 1486 e il 1515, contrassegnati dalle lettere maiuscole A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, trafugati durante le campagne napoleoniche in Italia e trasferiti nel 1795 a Parigi alla Bibliothèque de l'Institut de France, dove attualmente sono conservati (segnature da 2172 a 2185). L'edizione moderna di riferimento è LEONARDO/MARINONI 1986-1990. Si tratta di codici per lo più di piccolo formato, in ottavo o in sedicesimo; alcuni presentano un numero costante di carte (96) e conservano la rilegatura originaria dell'autore; la composizione di ciascun volume è avvenuta in genere in un arco di tempo limitato e definibile con buona approssimazione, mentre l'insieme dei volumetti copre il trentennio più creativo dell'attività scrittoria di Leonardo (si veda in particolare MARANI 2003). Questi codici rappresentano un campione limitato ma significativo per il nostro argomento, in quanto raccolgono la maggior parte degli appunti relativi alla prospettiva.

nell'ultimo decennio del Quattrocento, mentre le 46 di «prespettiva» sono limitate in modo esclusivo ai codici D, E, F e G, composti tra il 1508 e il 1515. Date le caratteristiche dei Codici di Francia, che ne rendono più semplice la datazione, e effettuata la ricognizione sugli autografi per accertare la forma esatta, la nettezza del dato storico-linguistico così emerso può consentire di riesaminare le occorrenze della voce in altri codici leonardiani più complessi ed eterogenei, pervenendo a un'ipotesi di datazione più fondata anche per altre carte. In secondo luogo ci si può interrogare sulle ragioni di questa ripartizione cronologica così netta nell'uso scrittoria leonardiano, che per lo più mutua dal volgare quattrocentesco – specialmente dalla varietà di volgare che si colloca ai margini del registro colto – una mobilissima alternanza di forme, a livello sia grafico sia fonetico sia morfologico, anche considerando che la variante «prespettiva», derivata probabilmente da un'inversione di matrice popolare dal latino *perspectiva*, conta pochissime attestazioni al di fuori degli autografi leonardiani⁵.

Pur tenendo conto del fatto che non sempre vocabolari e banche dati si basano su trascrizioni filologicamente attendibili, e che dunque le occorrenze della forma potrebbero essere più numerose di quelle da me rintracciate, mi pare comunque degno di rilievo il fatto che «prespettiva» sia la variante prediletta dall'architetto senese Francesco di Giorgio Martini, che Leonardo conobbe a Milano e con il quale si recò a Pavia nel 1490: essa è impiegata in modo esclusivo tanto nella traduzione del *De architectura* di Vitruvio, datata tra il 1481 e il 1489⁶, quanto nel *Trattato di architettura*, databile al 1481-1484. Uno dei due testimoni della seconda redazione del *Trattato*, il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, è l'unico postillato leonardiano ad oggi noto: i commenti a margine di Leonardo sono datati intorno al 1505, ossia a ridosso dell'adozione della forma «prespettiva» nei codici di Francia dell'età matura⁷. Certo non si possono trarre conseguenze affrettate da informazioni ancora allo stato frammentario: la coincidenza mi pare comunque un segnale rilevante dell'aggancio tra la ricostruzione storica del dato linguistico e l'ambiente sociale e culturale che lo origina e lo motiva. In questo caso si tratta del fiorire nella seconda metà del Quattrocento di una generazione di artisti e di tecnici, architetti ed ingegneri, appartenenti a quello che Carlo Maccagni ebbe a definire «strato culturale intermedio»⁸, che si adoperarono per la trasmissione di un sapere pratico, applicativo, non più legato ai circoli alti della tradizione erudita in latino ma all'apprendistato nelle botteghe artigianali⁹.

A questa appartenenza Leonardo seppe unire, almeno a partire dal primo soggiorno milanese e al pari del Martini,

⁵ Tra gli strumenti lessicografici che ho consultato (vocabolari storici, glossari, banche dati) solo il *GDLI* registra la variante s.v. *prospettiva* sulla base di due contesti, il primo tratto dal codice G, c. 8r; il secondo tratto dal *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, ca. 1425-1426. Dopo Leonardo la banca dati *ATIR* segnala l'occorrenza della forma solo nel commento al *De architectura* di Vitruvio di Cesare Cesariano (1521), in modo esclusivo ad eccezione del passo in cui è ricordata la traduzione latina del termine greco: «Per il qual vedere, li greci chiamano e scripseno la ratione οπτικα, unde λογος οπτικοσ, id est ratio perspectivae latinae dicitur» (CESARIANO/ROVETTA 1996, p. 432).

⁶ Si veda il lemma «prespettiva» nell'*Indice lemmatizzato dei termini della traduzione* in MARTINI/BIFFI 2002, pp. 519-650. Per le relazioni tra Leonardo e Martini si veda MARANI 1987.

⁷ La forma «prespettiva» occorre a c. 32v del codice, edito in anastatica con trascrizione critica in MARTINI/MARANI 1979. Rimando alle note del curatore per il commento alle postille leonardiane.

⁸ Rimando almeno a MACCAGNI 1996.

⁹ Secondo MANNI 2008b, p. 41, anche alcuni tratti grafici, che nel caso di Leonardo assumono rilievo vistoso, costituirebbero «spie eloquenti che indicano i limiti di una cultura, scarsa di fondamenti umanistici. Essi acquistano un significato assai più pregnante di molti tratti fonomorfologici, che – come è stato spesso osservato – seppure presentano vistose divergenze rispetto alla norma che si stabilizzerà nel Cinquecento e diventerà canone dell'italiano, non sono però selettivi di un ambito culturale». Tra questi tratti la studiosa annovera «la rappresentazione attraverso la doppia del grado medio-forte della *s* preconsonantica» e «la massa delle grafie pseudoetimologiche», che coinvolgono appunto, seppure in misura minoritaria rispetto alle forme normalizzate, tanto le occorrenze di «prospettiva» quanto quelle di «prespettiva» negli autografi leonardiani (per il dettaglio delle varianti grafiche rimando alle liste di frequenza riportate in QUAGLINO 2013a, s.v. *prespettiva/prospettiva*).

un interesse straordinario per il sapere nelle più svariate direzioni e niente affatto estraneo agli stimoli di una cultura filosofico-umanistica con cui fu a stretto contatto e di cui ben comprese le aperture illuminanti nei confronti delle arti e del sapere tecnico¹⁰.

Gli appunti di Leonardo nei diversi campi del sapere rinascimentale (ottica, pittura, ma anche meccanica, anatomia, medicina, idraulica) si collocano per questo motivo su un difficile crocevia, che restituisce al lessico leonardiano il carattere fortemente inclusivo di cui parlavo all'inizio e che mi pare particolarmente evidente nel caso delle note che si coagulano intorno al termine «prospettiva» e al valore polisemico di cui è investito.

Avvio una breve rassegna di occorrenze da uno dei più antichi fogli di Windsor, datato all'inizio del periodo milanese, tra 1483 e 1485:

P(er)ché livella(n)do una dirittura cho(n) 2 mire la prima apparisscie falsa. Dicho che ll'occhio porta(n)do chon secho i(n)finite linie le quali sono apicchate ovvero unite cho(n) «quelle» le sopravvegnenti che ssi partano dalle chose vedute, e solo la linia di meço dessa se(n)suale è quella che chognioscie e giudicha i chorpi e ' cholori; tutte l'altre sono false e bugiarde. E qua(n)do tu porai due chose disstanti uno ghomito l'una dall'altra e che lla prima sia apresso all'occhio, la sup(er)ficiè della prima rimarà molto più cho(n)fusa che lla secho(n)da. La ragio(ne) si è che lla prima è vinta da maggior numero di linie false che la secho(n)da, p(er)ò è più dubbiosa. Il lume fa questo medesimo p(er)ché negli effetti delle sue linie, e massime nell'op(er)re di prosspettiva, è (m)molto simile all'occhio; e 'l suo cie(n)tro porta il vero nella ripruova dell'onbre. E qua(n)do la chosa posstali dina(n)çi sarà troppo pressa, vi(n)ta da' raçi trissti mostrerà o(n)bra gra(n)de e ssproporçiona[ta] e ma[l]terminata; ma qua(n)do la chosa che à a gienerare l'o(n)bra taglierà i raçi de' lume [e] sarà presso alla perchussione, alora l'onbra s'averà e buona, e massime qua(n)do il lume sarà disschossto, p(er)ché il raço del çe(n)tro nella lu[n]gha dissta(n)çia à meno cho(n)pagnia de' raçi falsi, p(er)ché le linie dell'occhio e solari e altre linie luminose, schore(n)do p(er) l'aria cho(n)viene a lloro osservare retta dritura, se già no(n) fussino i(n)pedite p(er) l'aria più spessa, o più rara ar[i], rimarebono, in alchuna parte, torte. Ma se ll'aria è netta di grosseçe o di umidità, quelle os(s)erveranno loro retta natura, senpre porta(n)do i(n)drieto alla lor derivazione la chagione del lor ro(n)pimento¹¹.

Nella carta, il passo è preceduto da due schizzi di piccole dimensioni: entrambi rappresentano un occhio umano e due oggetti rotondi allineati, collegati da una linea che passa per gli assi centrali di tutti e tre e da numerose linee diagonali, talune tangenti i due oggetti talune esterne. Nel secondo schizzo la linea centrale è denominata «linia sensuale». L'occorrenza della voce «prospettiva» ha in questo brano significato generico, e si collega probabilmente alla rappresentazione di luci e ombre in un dipinto: è ancora assente un'attenzione di tipo teorico, ma proprio per questo è anche più interessante il contesto nel quale è inserito il termine. Il problema concreto da cui prende le mosse il passo riguarda il rilevamento altimetrico, procedura antica impiegata in agrimensura ed architettura e basata sull'individuazione di due punti fissi o «mire» allineati su uno stesso asse¹². Come nelle geometrie pratiche dell'epoca, termini e concetti della prima parte del brano sono mutuati dall'ambito ottico in una sintesi rudimentale della questione dell'origine dei raggi visivi («portat» dall'occhio e «apicchat» a quelli «sopravegnenti [...] dalle chose vedute») e

¹⁰ MANNI 2008b, p. 13. Sulle possibili fonti della riflessione prospettica di Leonardo rimando a QUAGLINO 2013b.

¹¹ Presso la Royal Library di Windsor sono conservati 655 fogli autografi di Leonardo, tra documenti e disegni, con signature da 12275 a 12727; da 19000 a 19152. Il passo citato è tratto da una carta doppia, segnata 19148v-19147v. L'edizione moderna di riferimento è LEONARDO/KEELE-PEDRETTI 1980-1985.

¹² Un procedimento affine è ad esempio descritto nei *Ludi rerum mathematicarum* di Alberti, dove è spiegato il funzionamento di uno strumento denominato «equilibra» che serve a «livellare», cioè a «pigliare l'altezza» delle acque dei fiumi (si veda l'edizione dei *Ludi* in ALBERTI/GRAYSON 1973, pp. 135-173; il disegno dello strumento e la spiegazione relativa si trovano alle pp. 157-158).

dell'importanza del raggio «di meço», il raggio «centrico» che nel *De pictura* di Alberti (1435-36) «quando giugne alla superficie, fa di qua e di qua, torno a sé, gli angoli retti e equali»¹³, garantendo la «certa e vera notitia» (D, c. 8v) dell'oggetto visto, a differenza di tutti gli altri raggi che compongono il cono visivo e che, posizionandosi lateralmente rispetto a quello centrale, colgono la superficie e i contorni dell'oggetto visto, ma in modo meno netto e preciso. Sono i raggi denominati «estremi» o «estrinseci» nel *De pictura* albertiano, e genericamente «laterali» (distinti in «inferiori» e «superiori», a seconda che si collochino al di sotto o al di sopra della linea assiale, presupponendo un fascio di raggi che si propaghi in senso orizzontale) nei codici leonardiani tardi¹⁴.

Come si può già desumere dai riferimenti citati, il quadro teorico che fa da sfondo al brano costituisce la base non solo della scienza ottica medievale, ma anche della incipiente teoria pittorica volgare, sulla quale si eserciterà negli anni anche l'azione onomaturgica leonardiana. Già nei contenuti, distinti in una prima parte dedicata alla visione e in una seconda dedicata allo studio degli effetti d'ombra, il passo allude alla contiguità tra i due sistemi, quello teorico classico e quello pratico volgare, apparentemente così distanti¹⁵. Anche la lingua del brano presenta tratti estremamente mescolati, in parte condivisi con le scritture volgari quattrocentesche meno sorvegliate e caratterizzati da instabilità grafica (oscillazioni nell'uso di *b* e *i* diacritiche, della sibilante preconsonantica di grado medio forte, di scempie e doppie) e fonetica (cito solo la presenza attardata del dittongamento toscano dopo consonante+*r* in «ripruova»¹⁶ e l'alternanza tra la forma toscana «ciento» e quella settentrionale «ziento») e da una pianificazione sintattica a maglie larghe, con ricorso alla paraipotassi («l'ochio portando [...], e sola la linia di meço...») e a frequenti cambi di progetto con nominativo sospeso («le linie dell'ochio [...] chonviene a llo loro osservare retta dritura...»). Dal punto di vista lessicale, allo stesso modo, l'alta frequenza di termini tratti dall'uso comune e risemantizzati in modo estemporaneo dall'occorrenza nel contesto (le traiettorie laterali dei raggi sono definite «false e bugiarde», la superficie «dubbiosa») cozza con un tecnicismo come «linia sensuale», di matrice dotta ma precocemente assunto dalla trattatistica pittorica in volgare con una parziale ridefinizione del significato.

Riguardo alla tradizione medievale, la denominazione di «linea sensualis» è usata nell'accezione di linea «non sine latitudinis» e occorre nelle descrizioni dei principi generali della propagazione della luce, a cominciare dalla fondamentale opera ottica del filosofo arabo Alhazen:

Omnis linea, per quam movetur lux a corpore luminoso ad corpus oppositum, est linea sensualis, non sine latitudine. Lux enim no(n) procedit, nisi a corpore, quonia(m) non est, nisi in corpore: sed in minore luce, quae sumi potest, est latitudo, et in linea processus eius est latitudo¹⁷.

La definizione per doppia negazione allude senz'altro all'origine euclidea del concetto di linea, come ente primitivo dotato dell'unica dimensione della lunghezza: dunque, non percepibile ai sensi ma solo postulabile in modo teorico. La visibilità della traiettoria del raggio

¹³ ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 213.

¹⁴ Si vedano le voci «razzo inferiore», «razzo laterale», «razzo superiore» in QUAGLINO 2013a.

¹⁵ Una serie di studi recenti ha avviato un'ampia ricognizione sulla divulgazione delle teorie ottiche medievali in campo applicativo, che fa capo alle scuole di abaco, ai manuali di geometria pratica, alle tecniche di misurazione delle distanze. Gli appunti leonardiani si inseriscono in modo naturale in questo contesto storico e culturale: si vedano per una prima introduzione all'argomento RAYNAUD 1998 e CAMEROTA 2006.

¹⁶ Per questo e altri tratti evolutivi del fiorentino argenteo si veda MANNI 1979.

¹⁷ ALHAZEN/RISNER 1572, libro IV, p. 16. L'opera, datata al XII secolo, è considerata il fondamento degli studi ottici sviluppati nell'Europa del secolo XIII: si vedano a proposito LINDBERG 1976 e 1987 e gli studi raccolti in FEDERICI VESCOVINI 2003; sugli esiti vulgati delle teorie ottiche medievali che si possono rintracciare negli autografi leonardiani rimando solo a NANNI 1998 e LUPERINI 2008.

luminoso richiede allora una ridefinizione del concetto di linea, che avviene per opposizione a quello geometrico originario. L'opera di Alhazen è doppiamente importante per la storia del lessico tecnico volgare in Italia, perché essa venne volgarizzata nella seconda metà del secolo XIV, probabilmente in area settentrionale. Il passo citato è così trasposto:

Ogne linea per la quale si muove la lux dal corpo luminoso al corpo oposto è linea sensuale no(n) sença latitudine: la lux no(n) procede se no dal corpo perché ella non è sì no nel corpo ma i(n) la minore lux la quale si possa tore è latitudine e in la linea el processo de esso è latitudine¹⁸.

La necessità di assegnare consistenza visibile agli enti geometrici euclidei si fa strada fin dalle prime e più note formulazioni teoriche della prospettiva pittorica, a cominciare dalla definizione di «segno» nel *De pictura* albertiano: «Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla», con la conseguente definizione di «linea» come «segno la cui longitudine si può dividere, ma di larghezza tanto sarà sottile che non si potrà fendere»¹⁹. Nel *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (av. 1482), ugualmente, la considerazione che i concetti euclidei di punto e linea «non sono aparenti se non è a l'intellecto» e la necessità di «tractare de prospectiva con demonstrationi le quali voglio sieno comprese da l'ochio» conducono alla definizione di punto come di «cosa tanto picholina quanto è possibile ad ochio comprendere», e di linea come «extensione da uno puncto ad un altro, la cui larghezza è de simile natura che è il puncto»²⁰.

Concetto e denominazioni rimbalzano dalla trattatistica ottica a quella pittorica tra Cinque e Seicento: nel 1573 Egnazio Danti, pubblicando a stampa la prima traduzione in italiano dell'*Ottica* di Euclide, specifica nella prefazione che occorre distinguere tra «linea geometrica», astratta, e «linea prospettiva», «naturale e sensibile»²¹. Nel 1681 il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci, sintesi del pensiero pittorico cinquecentesco, annota alla voce «linea»: «È però d'avvertire [...] che quando si parla in termini pratici di disegno o prospettiva, non si può dire questa linea se non una lunghezza con tanta poca larghezza, che non può sensatamente esser divisa», perché, aggiunge alla voce «linee parallele prospettiche», «il prospettivista considera le cose non come sono, ma come dall'occhio sono vedute»²².

La digressione, partita dalla denominazione leonardiana di «linea sensuale», dovrebbe averne spiegata a sufficienza non solo l'importanza, ma anche e soprattutto il fondamentale carattere inclusivo: nel foglio di Windsor citato, essa occorre in un brano che comprende e collega teoria ottica e trasposizione pittorica, seguendo un binario doppio a scambi continui che è la caratteristica semantica fondamentale delle occorrenze della parola «prospettiva» negli autografi di Leonardo. Nel codice A, databile tra il 1490 e il 1492, le definizioni di prospettiva sono già sapientemente modulate in una gamma ricchissima di sfumature semantiche, che vanno dalla formulazione geometrico-pittorica

¹⁸ Trascrivo dal codice Vaticano Latino 4595, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, c. 84rb. Il codice, del quale spero di intraprendere presto l'edizione critica, è annoverato tra le fonti dei *Commentarii* dello scultore fiorentino Lorenzo Ghiberti, datati tra il 1447 e il 1455 (edizione moderna di riferimento Ghiberti/Bartoli 1998): questo dato è significativo perché conduce in direzione di una circolazione del volgarizzamento nella Firenze di metà Quattrocento, a ridosso dunque della giovinezza fiorentina di Leonardo. Una presentazione del codice con trascrizione di alcuni passi si può leggere in Federici Vescovini 2003, nel saggio *Il problema delle fonti ottiche medievali del «Commentario terzo» di Lorenzo Ghiberti e il volgarizzamento del «De aspectibus» di Alhazen*, pp. 327-424.

¹⁹ Alberti/Bertolini 2011, p. 206.

²⁰ Piero della Francesca/Nicco-Fasola 1984, p. 65.

²¹ *Prospettiva di Euclide* 1573, pp. 6-7.

²² Baldinucci/Parodi 1975 ss.vv.

Prospettiva non è altro che ragione dimostrativa, la qua s'aste(n)de a chonsiderare chome li obietti chontraposti al'ochio ma(n)dano di loro a quello p(er) linie piramidali la loro propria similitudine (A, c. 3r)

alla riflessione più genericamente collegata ai meccanismi della visione:

Prospettiva. Subito che ll'aria fia alluminata, s'enpierà d'infinite spetie le quali son chausati da vari chorpi e cholori²³ che infra esa sono chollocati, delle quali spetie l'ochio si fa berzaglio e chalamita (A, c. 27r).

E il rifluire continuo di concetti e voci da un ambito all'altro coinvolgerà le occorrenze di «prospettiva» fino ai codici più tardi e alle elaborazioni più originali. Così nel codice G, databile tra il 1510 e il 1515, allato a una semplice constatazione di natura teorica

Presspectiva. Infra lle due chose simili e equali, posste l'una dopo l'altra chon una data disstantia, si dimosterrà maggiore difere(n)tia inelle lor gra(n)deççe, qua(n)[to] esse sara(no) più vicine all'ochio che lle vede. E chosì de co(n)verso si dimossterà infra lloro me(no) varietà di gra(n)deççe, qua(n)to esse so(no) più remote dal p(r)edetto ochio (G, c. 29v)

si collocano le formulazioni più complesse della prospettiva pittorica leonardiana, basata sull'insieme delle tecniche che contribuiscono a creare sulla superficie del dipinto effetti di rilievo e di profondità, attraverso la semplificazione dei profili e la variazione dei colori di figure e oggetti rappresentati in distanza:

Discorso de pictura. La pr(e)spectiva, la qual s'asstende nella pictura, si divide in tre parte pri(n)cipali, delle quali la p(rim)a hè della diminuitione <de> che ffan le qua(n)tità de' chorpi in diverse dista(n)tie. La sechonda parte hè cquella che ttracta della diminutio(ne) de' cholori di tali chorpi. Terça è cquella che ddiminuisscie la notitia delle figure e ttermini che à(n)no essi chorpi in varie dista(n)tie (G, c. 53v).

La mole delle carte dedicate alla prospettiva nei suoi molteplici aspetti e applicazioni, specialmente se confrontata con l'esiguità della produzione volgare precedente – lacerti e singoli passi in opere di altri ambiti, i primi trattati – è davvero impressionante e si accompagna – in questo come in ogni altro campo dell'agire e dell'esperire leonardiano – a una instancabile ricerca del termine più adatto a «figurare» e «descrivere» lo sviluppo della conoscenza attraverso una comunicazione chiara ed efficace, secondo l'ammonizione che si trova in un appunto del Codice Atlantico:

no(n) fare come quei che no(n) sapie(n)do dire una cosa p(er) lo suo propio vochabulo, vanno p(er) via di circuitione e p(er) molte lungeçe co(n)fuse²⁴.

Corrisponde a questa ricerca di chiarezza e di sinteticità l'elaborazione di denominazioni composte che accompagnano gli appunti di prospettiva fin dall'inizio degli anni novanta del Quattrocento e che solo in minima parte sono riprese dalla tradizione precedente: esse accumulano sulla voce oggetto di questo studio un carico di distinzioni e di connotazioni semantiche esorbitante rispetto a qualsiasi altro scritto sull'argomento, precedente o coevo. La

²³ *Nel ms.* chonori.

²⁴ Cito dal Codice Atlantico, c. 549v. Il codice, conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, raccoglie un complesso eterogeneo di carte, redatte tra il 1478 e il 1519 e recentemente ricomposte in 12 volumi per un totale di 1119 fogli. L'edizione cartacea di riferimento, comprensiva di riproduzione anastatica e trascrizione diplomatica e critica, è stata curata da Augusto Marinoni (LEONARDO/MARINONI 1973-1980). Sul binomio «figurare» e «descrivere» si veda in particolare VECCE 2011; sul «vocabulary» leonardiano MANNI 2008a, pp. 24-32.

mole degli appunti sulla prospettiva e l'attività onomatopoeica ad essa collegata assumono dunque un carattere di forte esclusività: bisognerà arrivare al Cinquecento maturo (Barbaro, Lomazzo) per ritrovare una simile ampiezza e articolazione concettuale unita a una altrettanto ricca nomenclatura. Elenco in ordine alfabetico: «prospettiva accidentale», «prospettiva composta», «prospettiva de' perdimenti», «prospettiva/prospettiva liniale», «prospettiva naturale», «prospettiva semplice», «prospettiva aerea», «prospettiva comune», «prospettiva di colore», «prospettiva del moto», «prospettiva diminutiva», «prospettiva di spedizione».

Ad eccezione del caso di «prospettiva/prospettiva liniale», che occorre sia nel codice A sia nel codice E, distanti come abbiamo visto nel tempo, le denominazioni si dispongono in modo abbastanza netto sull'asse diacronico: senza ricorrere alla citazione dei luoghi e delle frequenze, il cambio di prefisso ci avverte della convergenza degli appunti leonardiani maturi sulla questione del punto di vista nel rapporto tra visione naturale binoculare («prospettiva naturale», «prospettiva semplice») e costruzione artificiale del piano prospettico («prospettiva accidentale», «prospettiva composta»)²⁵, mentre gli appunti più antichi rimangono legati alla vulgata ottica o avviano con formulazioni originali la riflessione sul trattamento delle figure e del colore. Per verificare l'evoluzione diacronica dell'uso lessicale in corrispondenza allo sviluppo dell'articolazione concettuale²⁶, può essere allora utile confrontare le definizioni di due locuzioni quasi sinonimiche, «prospettiva de' perdimenti» e «prospettiva di spedizione». Le occorrenze sono uniche nei contesti seguenti:

Come sono di 3 nature prospective. La prima s'aste(n)de i(n)torno alle ragione del diminuire »e diciesi prospettiva diminutiva« le cose che si allo(n)tanano dall'ochio. La seco(n)da co(n)tiene i(n) sé il modo del variare i colori che ssi allo(n)tanano dall'occhio. La terça e ultima s'aste(n)de alla diclaratione chome le cose devono²⁷ essere me(n)o finite qua(n)to più s'alontanano. E' nomi sono questi: pr[o]spetiva liniale²⁸, prospettiva²⁹ di colore, prospettiva di spedizione (A, 98r).

P(re)spectiva de' p(er)dime(n)ti che ffa(n)o li sstremi de' chorpi oppachi. Se invisibili son li veri stremi de' chorpi oppachi in qualunque vicina, minima³⁰ disstantia, maggiormente sara(n)o inxvisibili nelle lu(n)ghe dissta(n)tie. E sse p(er) li termini si chognioscie la vera figura di ciaschu(n) corpo oppacho, ma(n)cha(n)do p(er) dista(n)tia la cognitio(ne) d'esso tutto magiorme(n)te mancherà la chognitione delle sue parte (E, c. 80r).

I brani hanno carattere molto diverso: quello tratto dal codice A rappresenta il primo tentativo di sistemazione dei diversi indicatori della distanza e dunque della profondità in un contesto spaziale bidimensionale; il secondo si concentra su un solo concetto e una sola denominazione. Il profluvio di neocomposizioni del primo brano – la dicitura «prospettiva diminutiva» è aggiunta in un secondo momento in interlinea e si sovrappone a quella originaria di «prospettiva liniale» – fa da contrappunto a definizioni stringate, basate sulla ripetizione di tre termini di uso comune: «occhio», «cosa», «allontanarsi». Il secondo brano documenta un arricchimento e affinamento lessicali rilevanti: «cosa» è sostituito dalla perifrasi colta «corpo opaco»; l'attributo di «meno finite» riservato alle «cose» distanti nel primo brano è precisato dal richiamo agli «invisibili [...] stremi de' chorpi oppachi» dei quali viene a mancare la «cognitione». Anche la sintassi si dispone in volute più articolate nel codice E, costruendosi

²⁵ Una discussione della definizione semantica di queste denominazioni si legge in VELTMAN 1986, pp. 165-168; KEMP 1994, pp. 60-64; ANDERSEN 2007, pp. 86-88, e nel saggio *L'occhio di Leonardo* in ACKERMAN 2001, pp. 72-106. Per il dettaglio delle accezioni e delle occorrenze rimando alla trattazione delle voci corrispondenti in QUAGLINO 2013a.

²⁶ Su quest'ultimo si veda almeno il saggio *Leonardo e la piramide visiva* in KEMP 2004, pp. 87-115.

²⁷ Nel ms. donono.

²⁸ -le nel soprarrigo.

²⁹ -o- nel soprarrigo.

³⁰ minima in interlinea.

su due periodi ipotetici paralleli che costituiscono un ragionamento di tipo sillogistico, a fronte dell'andamento giustappositivo e prevalentemente paratattico del codice A. Incongruenti con il quadro tracciato risultano però i sostantivi associati come specificatori nelle denominazioni: «spedizione», latinismo per 'nitidezza', 'chiarezza' rimane isolato nell'uso leonardiano e nella trattatistica anche successiva³¹, mentre «perdimento», di uso più comune, occorre ad esempio nel già citato *Trattato di architettura* di Martini proprio nel significato di 'diminuzione prospettica'.

Se sia o meno da assegnare allo scarto di registro anche una connotazione di tipo diastatico non è possibile determinare sulla base dei pochi dati noti. Quello che si può affermare con sicurezza è che la quantità e ricchezza degli appunti leonardiani sulla prospettiva risaltano anche di più se messe a confronto con le prime occorrenze della voce nell'accezione pittorica. Poiché il termine non è impiegato nel *De pictura* albertiano, la prima attestazione di questa accezione sembra da riconoscere nel *Trattato di architettura* di Antonio Averlino detto il Filarete (ca. 1458-1464):

Se volessi ancora per un'altra più facile via ritrarre ogni cosa, abbi uno specchio e tiello inanzi quella cotale cosa che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose più facili, e così quelle cose che ti saranno più appresso, e quelle più di lunga ti parranno più diminuire. E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata³².

Il brano esprime con chiarezza, come è stato recentemente sottolineato, «la novità della prospettiva moderna»³³, attraverso il rimando alle tavolette prospettiche del Brunelleschi: tuttavia l'orientamento del passo lascia intendere un proposito non tanto definitorio, quanto descrittivo e pratico, con la spiegazione dell'uso dello specchio come strumento per il disegno in prospettiva³⁴.

Dopo il Filarete e ormai a ridosso delle prime note Leonardiane la voce prospettiva è definita in altre due opere: la *Vita di Filippo Brunellesco* di Antonio di Tuccio Manetti (a. 1485) e il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (a. 1482). Nella *Vita* Manetti tenta una prima definizione della prospettiva pittorica, alludendo anche alla derivazione dalla scienza ottica:

Così ancora in que' tempi e' misse innanzi ed in atto, lui propio, quello ch'e' dipintori oggi dicono prospettiva, perché ella è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni ed acrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione³⁵.

³¹ Si veda a riguardo BELL 1997.

³² FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, II, p. 657. Stando al *GDLI* si dovrebbe ai *Commentarii* del Ghiberti (1447-1455) la prima attestazione del termine nel significato applicato alla pittura: in realtà nel *Commentario* I la voce occorre solo due volte, nei due elenchi di discipline che devono costituire il bagaglio di pittori e scultori: «Gramatica, Geometria, Phylosophia, Medicina, Astrologia, Prospectiva, Istorico, Notomia, Teorica disegno, Arismetrica» (GHIBERTI/BARTOLI 1998, I, II, 1, poi con poche varianti in I, II, 4). Dal contesto non si può perciò evincere se Ghiberti alluda all'aspetto solo teorico o anche a quello pratico; anzi considerati i caratteri delle scienze elencate, sembrerebbe piuttosto di dover propendere per il primo, dato anche che esclusivamente a questo è dedicato il *Commentario* III. In quest'ultimo inoltre il termine occorre solo nelle espressioni «auctore/auctori della prospettiva» (cioè delle *summe* medievali di ottica teorica).

³³ MOTOLESE 2012, p. 42.

³⁴ I libri XXII e XXIII del *Trattato* costituiscono un dittico dedicato a nozioni prospettiche di base e fortemente debitorie nei confronti del *De pictura* albertiano: il libro XXII descrive elementi e funzionamento della piramide visiva, il XXIII spiega come costruire il piano prospettico. La tecnica dello specchio è raccomandata anche in diversi appunti leonardiani, dove è associata a quella del «lucidare», ossia «copiare per via di luce», già descritta nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini a inizio Quattrocento (si vedano le voci «specchio» e «vetro» in QUAGLINO 2013a; sul lessico cenniniano RICOTTA 2013).

³⁵ MANETTI/DE ROBERTIS 1976, p. 55.

Con più ampiezza e determinazione la definizione del *Libro I* del *De prospectiva pingendi* riunisce gli aspetti geometrico, visivo e pittorico: delle tre parti della pittura, «disegno, commensuratio et colore», la prospettiva corrisponde alla seconda. Essa «con line angoli et proportioni se pò dimostrare» e comprende cinque parti:

la prima è il vedere, cioè l'ochio; seconda è la forma de la cosa veduta; la tertia è la distantia da l'ochio a la cosa veduta; la quarta è le linee che se partano da l'estremità de la cosa e vanno a l'ochio; la quinta è il termine che è intra l'ochio e la cosa veduta dove se intende ponere le cose³⁶.

Il seguito del trattato si concentra su una serie di teoremi prospettici a difficoltà crescente: ma contenuti e lessico della sezione introduttiva richiamano le prime prove della scrittura prospettica leonardiana. Posto al crocevia tra scenari storici, tecnici e linguistici in rapido mutamento, per la tendenza all'inclusività, per i caratteri fortemente innovativi e per l'estensione sulla campata cronologica che aggancia l'ultimo Umanesimo al primo Rinascimento il lessico leonardiano costituisce una formidabile base per una nuova storia della parola «prospettiva», ancora in buona parte da scrivere, tanto per quanto concerne la lingua italiana quanto in proiezione per i principali volgari europei³⁷.

³⁶ PIERO DELLA FRANCESCA/NICCO-FASOLA 1984, pp. 63-64.

³⁷ Allo stato attuale degli studi e con l'ausilio degli strumenti della lessicografia informatica è già possibile aggiungere una notevole quantità di dati al percorso storico-bibliografico allestito a suo tempo in VAGNETTI 1979, a cominciare dalla prima attestazione della parola in italiano: il termine occorre come titolo della nota opera attribuita all'astronomo greco Tolomeo nella *Cronaca deli imperadori*, 1301 (cfr. *CORPUS OVI* e *GDLI* s.v. *perspettiva*). Ad eccezione di questa prima occorrenza, la trafila della parola nel Trecento è tutta dantesca: su questo dato riflette MOTOLESE 2012, pp. 41-42, proponendo nelle pagine successive una prima e ricca rassegna sulle attestazioni della voce anche fuori Italia.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

ATIR

Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998 (in CD-ROM).

E-LEO

Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci e consultabile al sito www.leonardodigitale.com.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, diretto da S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

CORPUS OVI

Banca dati del *Tesoro della lingua italiana delle origini (TLIO)*, consultabile in rete all'indirizzo dell'Istituto dell'Opera del Vocabolario Italiano www.oivi.cnr.it.

Studi ed edizioni

ACKERMAN 2001

J.S. ACKERMAN, *Punti di distanza: saggi sull'architettura e l'arte d'Occidente*, Milano 2001 (edizione originale *Distance Points: Studies in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge Massachusetts and London 1991).

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. BERTOLINI, Firenze 2011.

ALBERTI/GRAYSON 1973

L.B. ALBERTI, *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, Opuscoli amatori, Lettere* [1973], in *Opere volgari*, I-III, a cura di C. GRAYSON, Bari 1960-1973.

ALHAZEN/RISNER 1572

ALHAZEN, *Opticae Thesaurus. Alhazeni arabis libri septem [...] item Vitellonis thuringopoloni libri decem*, a cura di F. RISNER, Basilea 1572, pp. 1-282.

ANDERSEN 2007

K. ANDERSEN, *The Geometry of an Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York 2007.

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681), nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BAMBACH CAPPEL 2009

C. BAMBACH CAPPEL, *Un'eredità difficile: i disegni ed i manoscritti di Leonardo tra mito e documento. XLVII Lettura vinciana (14 aprile 2007)*, Firenze 2009.

CALVI 1982

G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci: dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Busto Arsizio 1982 (edizione originale Milano 1925).

CAMEROTA 2006

F. CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano 2006.

CESARIANO/ROVETTA 1996

C. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati*, edizione moderna del primo libro a cura di A. ROVETTA, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Atti del convegno (Varenna 7-9 ottobre 1994), a cura di M.L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano 1996, pp. 325-591.

CIANCHI–PEDRETTI 1995

M. CIANCHI, C. PEDRETTI, *Leonardo. I codici*, Firenze 1995.

CREMANTE 2006

S. CREMANTE, *Leonardo da Vinci: the complete Works*, Newton Abbot 2006 (edizione originaria *Leonardo da Vinci: artista, scienziato, inventore*, Firenze 2005).

PROSPETTIVA DI EUCLIDE 1573

La Prospettiva di Euclide [...] Tradotta dal R.P.M Egnatio Danti Cosmografo del Seren. Gran Duca di Toscana. Con alcune sue Annotationi de' luoghi più importanti, Firenze 1573.

FEDERICI VESCOVINI 2003

G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Perugia 2003.

FILARETE/FINOLI–GRASSI 1972

ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, testo a cura di A.M. FINOLI e L. GRASSI, Milano 1972.

GHIBERTI/BARTOLI 1998

L. GHIBERTI, *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II I 333)*, introduzione e cura di L. BARTOLI, Firenze 1998.

KEMP 1994

M. KEMP, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seraut*, Firenze 1994 (edizione originale *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seraut*, New Haven and London 1990).

KEMP 2004

M. KEMP, *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano 2004.

LEONARDO/KEELE–PEDRETTI 1980-1985

LEONARDO DA VINCI, *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà la regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, introduzione, trascrizione diplomatica e critica a cura di K.D. KEELE e C. PEDRETTI, con ristampa anastatica dei fogli, Firenze 1980-1985.

LEONARDO/MARINONI 1973-1980

LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, I-XXIV, a cura di A. MARINONI, con ristampa anastatica degli esemplari, Firenze 1973-1980.

LEONARDO/MARINONI 1986-1990

LEONARDO DA VINCI, *I manoscritti dell'Institut de France*, I-XII, introduzione, trascrizione diplomatica e critica a cura di A. MARINONI, con ristampa anastatica degli esemplari, Firenze 1986-1990.

LETTERATURA ITALIANA 1982-2000

Letteratura italiana, I-X, diretta da A. Asor Rosa, Torino 1982-2000.

LINDBERG 1976

D.C. LINDBERG, *Theory of vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago-London 1976.

LINDBERG 1987

D.C. LINDBERG, *Alhazen's Theory of Vision and its Reception in the West*, «Isis», 58, 1987, pp. 321-41.

LUPERINI 2008

L. LUPERINI, *L'ottica di Leonardo tra Alhazen e Keplero*, Catalogo della sala di ottica del Museo leonardiano di Vinci, Milano 2008.

MACCAGNI 1996

P. MACCAGNI, *Cultura e sapere dei tecnici del Rinascimento*, in *Piero Della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno internazionale di studi (Arezzo-Sansepolcro 8-12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, V. Curzi, Venezia 1996, pp. 279-92.

MANNI 1979

P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», 8, 1979, pp. 115-171.

MANNI 2008a

P. MANNI, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole. XLVIII Lettura vinciana (12 aprile 2008)*, Vinci-Firenze 2008.

MANNI 2008b

P. MANNI, *Riconsiderando la lingua di Leonardo. Nuove indagini e nuove prospettive di studio*, «Studi linguistici italiani», 34, 1, 2008, pp. 11-51.

MARANI 1987

P.C. MARANI, *Leonardo e Francesco di Giorgio. Architettura militare e territorio*, «Raccolta vinciana», 22, 1987, pp. 71-93.

MARANI 2003

P.C. MARANI, *Les manuscrits de Léonard conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France: épisodes de leur histoire*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Catalogue de l'exposition, par F. Viatte et V. Forcione, Paris 2003, pp. 385-439.

MARTINI/BIFFI 2002

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *La traduzione del «De architectura» di Vitruvio (dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)*, a cura di M. BIFFI, Pisa 2002.

MARTINI/MARANI 1979

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura. Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, introduzione, trascrizione e note di P.C. MARANI, con ristampa anastatica dell'esemplare, Firenze 1979.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NANNI 1998

R. NANNI, *Leonardo e la teoria della visione*, in *Scienza della visione: aspetti e strumenti tra Leonardo e l'età moderna*, Catalogo della mostra, a cura di S. Abati, Santo Stefano Belbo 1998, pp. 9-39.

PIERO DELLA FRANCESCA/NICCO-FASOLA 1984

PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di G. NICCO-FASOLA, Firenze 1984.

QUAGLINO 2013a

M. QUAGLINO, *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei Codici di Francia*, Firenze 2013.

QUAGLINO 2013b

M. QUAGLINO, *Leonardo «trattatore della luce». Prime osservazioni sul lessico dell'ottica nei Codici di Francia*, «Studi di lessicografia italiana», 30, 2013, pp. 93-132.

RAYNAUD 1998

D. RAYNAUD, *L'hypothèse d'Oxford*, Paris 1998.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana», 30, 2013, pp. 27-92.

VAGNETTI 1979

L. VAGNETTI, *De naturale et artificiali perspectiva – bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Monge*, «Studi e documenti di architettura», 9-10, 1979, pp. 9-494.

VECCE 1993

C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *LETTERATURA ITALIANA 1982-2000, Le Opere. Dal Cinquecento al Settecento*, t. II, Torino 1993, pp. 95-124.

VECCE 2006

C. VECCE, *Leonardo*, Roma 2006 (edizione originale Roma 1998).

VECCE 2011

C. VECCE, *La parola del corpo: i testi anatomici di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci's Anatomical World. Language, Context and «Disegno»*, a cura di A. Nova, D. Laurenza, Venezia 2011, pp. 17-41.

VELTMAN 1986

K.H. VELTMAN, *Studies on Leonardo da Vinci. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986.

ABSTRACT

La parola ‘prospettiva’ è al centro di una storia ancora in gran parte da scrivere dal punto di vista linguistico. Se oggi conosciamo con relativa certezza la data della sua prima comparsa nel repertorio volgare italiano, il 1301, ancora sostanzialmente da indagare è l'evoluzione semantica del termine dall'epoca prerinascimentale in avanti, quando sul ceppo della scienza ottica medievale si innesta l'attività tecnica e artigianale di artisti, architetti e ingegneri che rifondano sul principio della rappresentazione della terza dimensione l'arte e il lessico artistico italiani, esportando poi in Europa scoperte e parole. A questo ricchissimo periodo di rifondazione dello statuto tecnico e semantico della prospettiva gli autografi di Leonardo da Vinci offrono un contributo imponente e originale, che il saggio indaga in alcuni aspetti.

A complete history of the term ‘perspective’ during the Renaissance, is still to be written, in spite of the large amount of studies on the subject. The main aim of this essay is to provide a historical and lexical understanding of this term in Leonardo da Vinci's autographs. This is particularly interesting because these autographs are at the crossroads of the semantic evolution of this word. Indeed occurrences of ‘perspective’ in Leonardo's notebooks match the scholarship of medieval optics. Moreover, these occurrences match the craftsmanship of artists, architects and engineers who re-establish perspective's principles in the Italian art and lexicon and export in Europe artistic discoveries and words.