

Disvelando pale, effigi e panneggi Le ricognizioni danesi di Crowe e Cavalcaselle

Fabio Franz
(University of Warwick, UK)

Abstract Art-historical partners J. A. Crowe (1851) and G. B. Cavalcaselle (1865) made individual surveys in Denmark. This paper speculates on their interactions with Danish expert N. L. Høyen. It focuses on Cavalcaselle's Danish sketches (Marciana, Venice). It also offers new perspectives on G. F. Waagen's stay in Copenhagen (1868). It expounds on the *fortuna* and conservation history of the *Man of Sorrow* by Mantegna, the alleged *Portrait of Antonio Galli* and other – mostly Valenti Gonzaga – paintings now in the Statens Museum for Kunst. It investigates the 19th-century criticism of draperies by Mantegna and Leonardo. It hypothesises the identification of a *Portrait of Thomas Gresham*.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Crowe in Danimarca. – 3 Høyen tra Cavalcaselle e Waagen. – 4 Cavalcaselle a Christiansborg. – 5 La riscoperta dell'Ortolano. – 6 Un controverso ritratto. – 7 L'enigmatica effigie Cybo. – 8 A Copenaghen, perciò a Oxford. – 9 Opposizioni fiamminghe. – 10 Mantegna tra van Eyck, Bellini e Leonardo. – 11 Il divoratore di lame prussiano.

Keywords Connoisseurship. N.L. Høyen. Andrea Mantegna. Valenti Gonzaga. Titian.

1 Introduzione

Nella seconda metà dell'Ottocento i conoscitori e soci editoriali Joseph Archer Crowe (1825-1896) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) condussero individualmente alcune indagini storico-artistiche a Copenaghen (Moretti 1973, 25). I distinti soggiorni dei due soci editoriali nella capitale danese permisero loro di indagare in modo più sistematico le interazioni tecniche, stilistiche e iconografiche tra le scuole rinascimentali fiamminghe e italiane. Cavalcaselle, soprattutto, ebbe la chance di confrontare l'abilità di Mantegna e di Leonardo nel pannello e di riflettere più a fondo sulla possibile influenza della produzione di van Eyck sulla rappresentazione dei paesaggi da parte dello stesso Mantegna.

Le indagini documentarie su questi aspetti, ancora *in fieri*, si concentrano sull'analisi di alcune carte dei due studiosi conservate nel Lascito Cavalcaselle alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e nel Lascito Crowe alla National Art Library (NAL) di Londra (Levi, non pubblicato). Nel fondo veneziano, come noto, sono preservati schizzi e annotazioni redatti da Cavalcaselle nel 1865 a Copenaghen (Levi 1988, 248 nota 26). È probabile, inoltre, che nel fondo londinese siano conservati alcuni schizzi e annotazioni attribuite che Crowe realizzò in Danimarca nel 1851. Non si può escludere, per di più, che nei due

fondi siano presenti anche altri materiali – ritagli di giornale, lucidi e passi di lettere tra i due soci – inerenti a dipinti conservati in alcune raccolte danesi. Si possono infine segnalare, sulla base degli elementi finora emersi, alcuni aspetti inediti della provenienza, delle vicende conservative e della fortuna critica di alcuni dipinti oggi conservati allo Statens Museum for Kunst (SMK) di Copenaghen.

2 Crowe in Danimarca

Nella primavera del 1851 Crowe soggiornò in Danimarca al seguito di una missione commerciale britannica (Crowe 1895, 91-2). Dopo essere stato presentato al Re Frederick VII, a Copenaghen l'inglese visitò le pinacoteche della città, verosimilmente quella del conte Moltke (Svenningsen 2014) e soprattutto quella del palazzo di Christiansborg. In seguito egli visionò anche altre opere della Kongelige Malerisamling – da poco nazionalizzata (Tøndborg 2004, 149) – conservate, all'esterno della capitale, nei castelli di Frederiksborg e Kronborg. Egli si concentrò sulla disamina di alcuni dipinti nordici conservati nel paese, riguardo ai quali produsse delle annotazioni e, forse, degli schizzi, che potrebbero forse essere conservati alla NAL. Nella sua autobiografia egli indicò che la visione delle opere neerlandesi

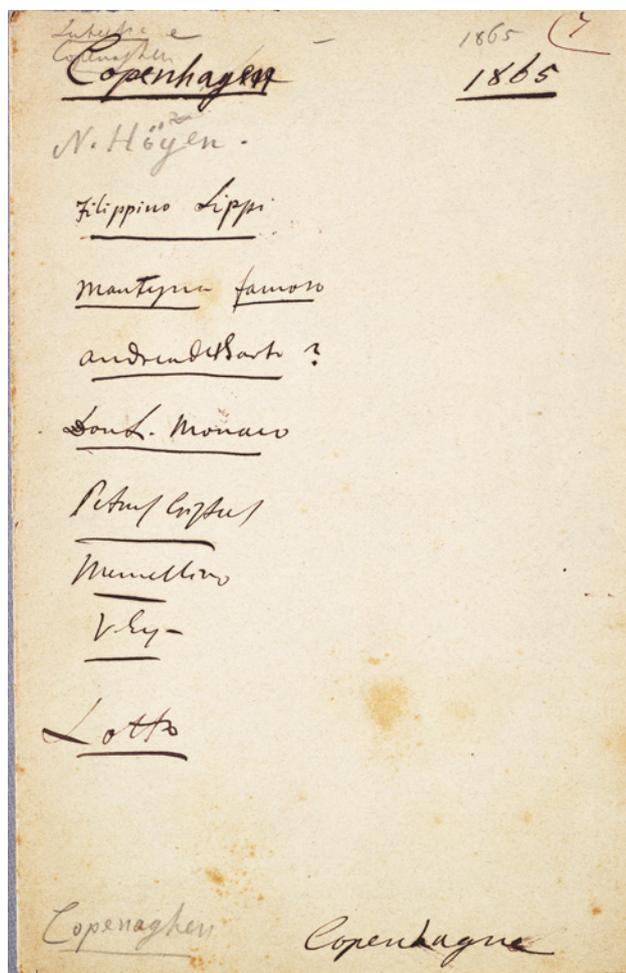


Figura 1. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, f. 1r. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

da lui osservate in Danimarca fu fondamentale per l'ampliamento della sua *connoisseurship*.¹ L'esperienza acquisita fu infatti molto utile per la redazione - da lui intrapresa assieme a Cavalcaselle - degli *Early Flemish Painters*, pubblicati in concomitanza con la grande attenzione mediatica, collezionistica e pubblicistica nata intorno agli Antichi Maestri nordici esposti a Manchester nel 1857 (Pergam 2017, 138). In un passo di tale

Si ringraziano la dott.ssa Susy Marcon (Marciana) e il prof. Chris Fischer (SMK) per il loro prezioso aiuto, e la Danish Agency for Universities and Internationalisation per la borsa di ricerca erogata nel 2013. Questo intervento è dedicato alla memoria di Laura Mari (1978-2018).

¹ «It was of no small use to me in after years to have seen and noted the works of art, chiefly of the Flemish school, which were preserved in the Danish collections» (Crowe 1895, 92).

opera, però, l'inglese ammise di non aver visionato con i suoi occhi a Copenaghen il *Ritratto di Jacqueline von Wittelsbach* (fig. 23), allora ritenuto una delle effigi più prestigiose commissionate a Jan van Eyck (Crowe, Cavalcaselle 1857, 39).

In Danimarca il britannico entrò in contatto (Crowe 1895, 91-2) con l'archeologo Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821-1885) che potrebbe aver messo lo studioso in contatto con il suo maestro Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865) e con il conoscitore Niels Lauritz Andreas Høyen (1798-1870). Dal 1839 Thomsen e Høyen guidavano *de facto* la pinacoteca reale danese (Tøndborg 2004, 74, 87; Høgsbro 1994). Molti anni prima Høyen, nell'ottica di una ricognizione del patrimonio artistico danese, aveva studiato nel dettaglio anche alcuni *Old Masters* nordici conservati a Lund, a Lubeca e nello Schleswig-Holstein (Weilbach 1894, 258). Egli aveva viaggiato anche in Italia, dedicandosi a lungo alle scuole italiane, interessandosi poi a Raffaello e alla sua bottega (Tøndborg 2004, 114, 264 nota 170; Weilbach 1894, 258). Si può ipotizzare che Crowe e Høyen, nel caso in cui si siano incontrati nel 1851, abbiano comparato le rispettive opinioni sull'Urbinate e la sua bottega oppure sullo stile, la tecnica e l'attribuzione dei dipinti fiamminghi e italiani conservati a Copenaghen o in altre collezioni - non solo baltiche - visitate da entrambi. Non sono finora emerse testimonianze di un eventuale successivo confronto tra i due esperti. Forse essi ebbero la possibilità di incrociarsi nel 1869 durante il tour compiuto dal direttore danese in Germania (Tøndborg 2004, 280), dove il britannico si trovava in seguito ai suoi impegni diplomatici. Le memorie pubblicate dall'inglese, però, si interrompono al 1860. A partire proprio da tale data Høyen focalizzò la sua attenzione sugli artisti barocchi delle Fiandre e le scuole olandesi del Cinquecento e Seicento, verso i quali, come sta emergendo dall'analisi dei materiali londinesi, Crowe aveva elaborato - parallelamente e autonomamente da Cavalcaselle - un articolato interesse critico.

3 Høyen tra Cavalcaselle e Waagen

Cavalcaselle, invece, giunse a Copenaghen intorno alla metà di agosto del 1865 partendo da Lubeca e attraversando, forse non senza qualche difficoltà, i territori interessati, fino a solo pochi mesi prima, dalla Seconda Guerra dello Schleswig-Holstein (Sabbatucci, Vidotto 2002, 216; Embree 2007). Questo fu il suo unico sog-

giorno in Danimarca documentato dalle fonti. Sull'indice (fig. 1) del 'fascicolo danese' della Marciana, che contiene i fogli con gli schizzi e le annotazioni su alcune opere d'arte da lui studiate a Copenaghen, il legnaghese registrò il nome di Høyen.² Quasi certamente, quindi, Cavalcaselle e Høyen si incontrarono, verosimilmente alla pinacoteca reale di Christiansborg. Proprio nel 1865 il danese fu nominato direttore della raccolta, che, come già accennato, egli aveva *de facto* guidato per un quarto di secolo in condominio con Thomsen, scomparso a ridosso dell'arrivo del legnaghese in città (Tøndborg 2004, 87). Nel 'fascicolo danese' della Marciana sono conservati tutti gli schizzi e le annotazioni finora emersi che Cavalcaselle realizzò durante le sue ricognizioni a Copenaghen (Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 1-8). Da una loro disamina si deduce che lo studioso italiano, a differenza di Crowe, non ebbe la possibilità - o il tempo - di visitare le pinacoteche dei palazzi di Fredensborg, Frederiksborg e Kronborg.³ Da una valutazione del fascicolo marciano si ricava pure che, durante la sua sosta a Copenaghen, il legnaghese non si recò nella collezione Moltke o in altre raccolte private della capitale, concentrandosi invece sulla sola visita della galleria di Christiansborg. Tutti i dipinti analizzati nel fascicolo marciano, infatti, nell'agosto del 1865 erano collocati nella pinacoteca del palazzo. Dopo il rogo dell'edificio

del 1884 essi furono trasferiti allo Statens Museum for Kunst, dove sono oggi conservati. Cavalcaselle e Høyen probabilmente si confrontarono sulle caratteristiche stilistiche o tecniche di alcuni dipinti esposti a Christiansborg e forse, come fa supporre un appunto (fig. 1) del legnaghese,⁴ anche del *Trittico Greverade* di Hans Memling (De Vos 1994, 431),⁵ che il danese aveva visionato alcuni decenni prima (Weilbach 1894, 258) e che l'italiano aveva appena osservato con grande interesse a Lubecca (Moretti 1973, 25; Levi 1988, 248 nota 25).⁶ Al pari di quanto forse avvenuto con Crowe nel 1851, inoltre, i due forse si confrontarono sullo stile e alla tecnica di Raffaello e dei suoi allievi. In quel periodo, infatti, mentre Cavalcaselle stava compiendo delle ricognizioni in tutta Europa - ad esempio di lì a poco in Svezia (Levi 1988, 248 nota 27; Franz 2013, 168-9) - sulla produzione dell'Urbinate e della sua bottega, Høyen stava plausibilmente preparando la serie di lezioni raffaellesche che avrebbe tenuto l'anno seguente all'Università di Copenaghen e i cui appunti sarebbero stati pubblicati due lustri più tardi da un suo allievo (Baumann 1875).

Un 'ricordo' o un pastiche (fig. 9) raffaellesco su carta incollata su tavola (Spengler 1827, 6-7 nota 4)⁷ induce a riflettere su quanto l'evoluzione della Kunstwissenschaft di Cavalcaselle - e di conseguenza la letteratura storico-artistica da lui prodotta assieme a Crowe - sia stata influenzata, oltre che dall'evoluzione del suo gusto, anche dalla connoisseurship e dalle scelte museologiche e museografiche di Høyen (Tøndborg 2004, 91-5, 272-7). Poiché, ad esempio, nelle carte marciane non sono presenti evidenze di una visione diretta del quadro, si può supporre che durante la sua visita a Christiansborg il legnaghese, al pari di quanto probabilmente accaduto al suo socio quindici anni prima, non lo avesse potuto visionare. L'opera allora non era infatti esposta al pubblico nelle sale della galleria perché giudicata dal direttore danese non degna di - e forse anche troppo delicata per - esservi esibita. Come conseguenza degli interventi di Høyen nella pinacoteca reale di Copenaghen, quindi, Cavalcaselle

2 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1r: «N. Høyen».

3 Non sono finora emersi schizzi o note di Cavalcaselle inerenti a due tondi a olio che nel 1865 erano conservati nella galleria del palazzo di Fredensborg. Il primo, una *Natività Valenti Gonzaga* su tavola (diametro 114 cm, SMK, inv. KMSsp1) è oggi assegnata alla bottega del Perugino. Il secondo, su tela (diametro 115 cm, SMK; inv. KMSst193) è una copia del perduto originale di Raffaello noto come *Vierge au silence (o Vierge au linge)*. Non fu menzionato tra le altre copie del pezzo in Crowe, Cavalcaselle 1882, 256 nota 1. Nel settembre 1865 il legnaghese prestò invece grande attenzione (Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), IV, f. 35v) ad un'altra copia del soggetto, appartenuta al principe Dmitrij Pavlovič Tatiščev (1767-1845) ed entrata nel 1846 all'Ermitage Imperiale di San Pietroburgo, della quale si ignora l'ubicazione. Inoltre, non sono al momento noti schizzi o appunti di Cavalcaselle relativi alla *Venere con Cupido in un paesaggio* (olio su tela, 134 × 142, SMK, inv. KMSsp288) conservata a Fredensborg nel 1865. Il dipinto, fortemente intriso della maniera di Palma il Vecchio, al quale è oggi assegnato, potrebbe non essere estraneo alla produzione di Jan Massys. Esso presenta infatti forti analogie con la *Flora* (1559, olio su tavola, 113,2 × 112,9 cm) della Kunsthalle di Amburgo (inv. HK-755) e con la *Venere a Citera* (1561, olio su tavola, 130 × 156 cm) del Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 507), della quale Cavalcaselle, durante la sua visita al Konglig Museum svedese del 1865 (Franz 2013), non produsse alcuno schizzo.

4 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1r: «Lubecca e / Copenaghen».

5 Hans Memling, *Trittico della Passione*, 1491, olio su tavola di quercia, 221 × 167 cm, Lubecca, Sankt-Annem Museum, inv. 1948/138.

6 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VI, ff. 12-3.

7 Anonimo, *Adorazione dei pastori*, olio su carta incollata su tavola, 37,2 × 41,2 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp4. URL <https://goo.gl/bTj7vc> (2018-08-20).

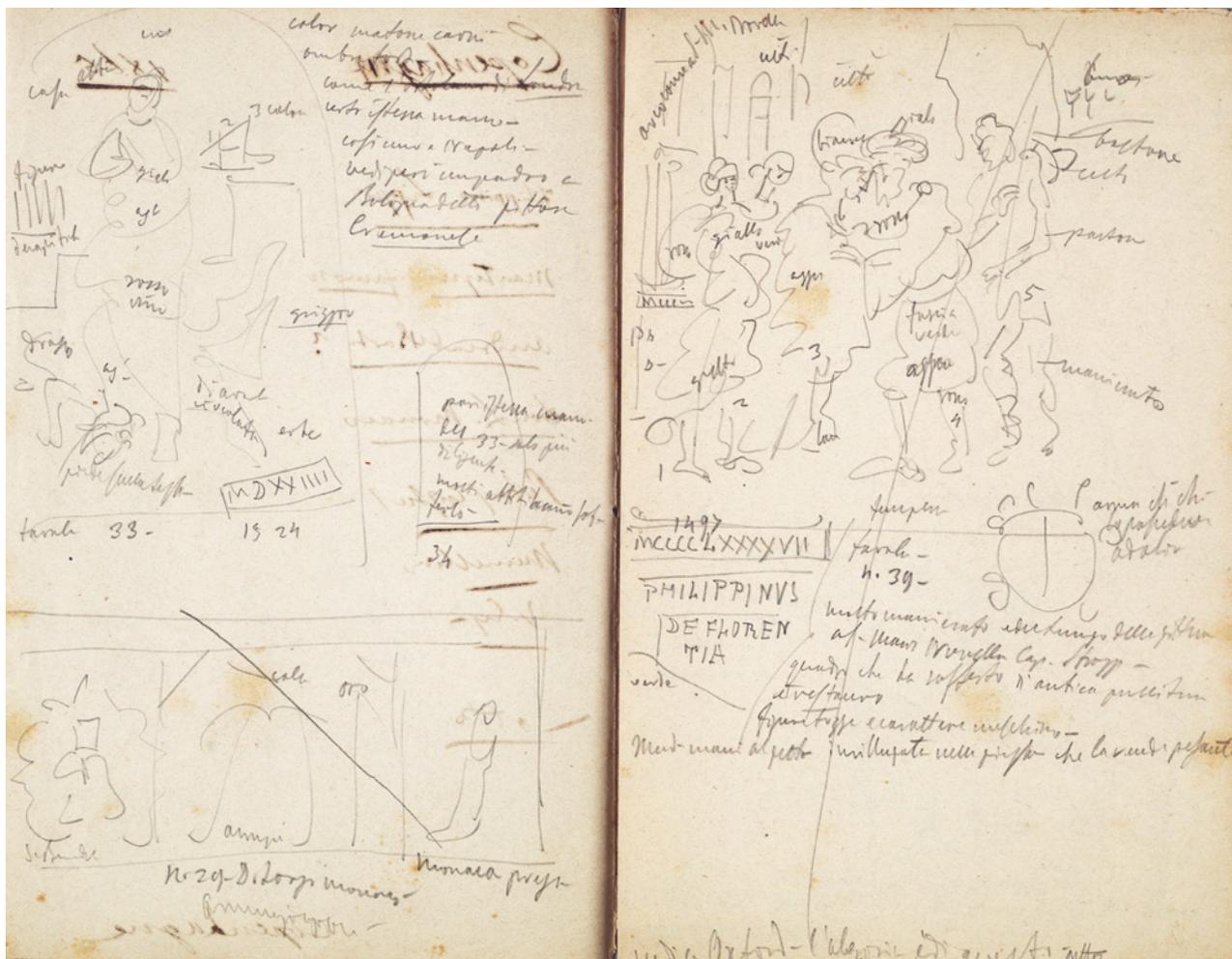


Figura 2. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 1v-2r. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

non ebbe l'occasione di studiare il piccolo dipinto su carta. Conseguentemente, tale mancata visione diretta impedì allo studioso di prendere parte al dibattito, che alcuni decenni prima aveva coinvolto alcuni insigni esperti dell'Urbinate (von Rumohr 1825, 345-6; Passavant 1839, 266), riguardo al pezzo, che era stato a lungo ritenuto uno schizzo - o un 'primo pensiero' - per il cartone licenziato dalla bottega del Sanzio per l'arazzo con l'Adorazione dei Pastori della Scuola Nuova.⁸

Nel 'fascicolo danese' alla Marciana non sono stati rinvenuti schizzi o annotazioni di Cavalcaselle relativi all'autografia, all'iconografia, alla tecnica o alla provenienza di alcune opere della Kongelige Malerisamling che nei primi decenni

dell'Ottocento erano attribuite - plausibilmente con eccessivo ottimismo - ad alcuni importanti Antichi Maestri, come una *Leda e il cigno*, assegnata a Michelangelo, precedentemente appartenuta alla raccolta (Vodret, Morselli 2005) del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756), un'Adorazione dei Magi - data a Bellini - di provenienza West, un Pastore creduto di Giorgione oppure una Venere, una Danae e una Madonna con il Bambino e san Giovannino riferiti a Tiziano. Questi dipinti, relegati nei depositi di Christiansborg da Høyen prima del 1865, andarono quasi certamente perduti nel corso dell'incendio che distrusse il palazzo nel 1884. L'intervento del direttore danese, impedendo una visione diretta di questi pezzi da parte di Cavalcaselle, determinò quindi anche la mancata possibilità di averne memoria attraverso gli schizzi e conseguente-

8 Bottega di Pieter van Aelst su disegno della bottega di Raffaello, Adorazione dei pastori, 1524-1531, arazzo, 538 x 677 cm, Musei Vaticani, Galleria degli Arazzi, inv. MV_43858_0_0.

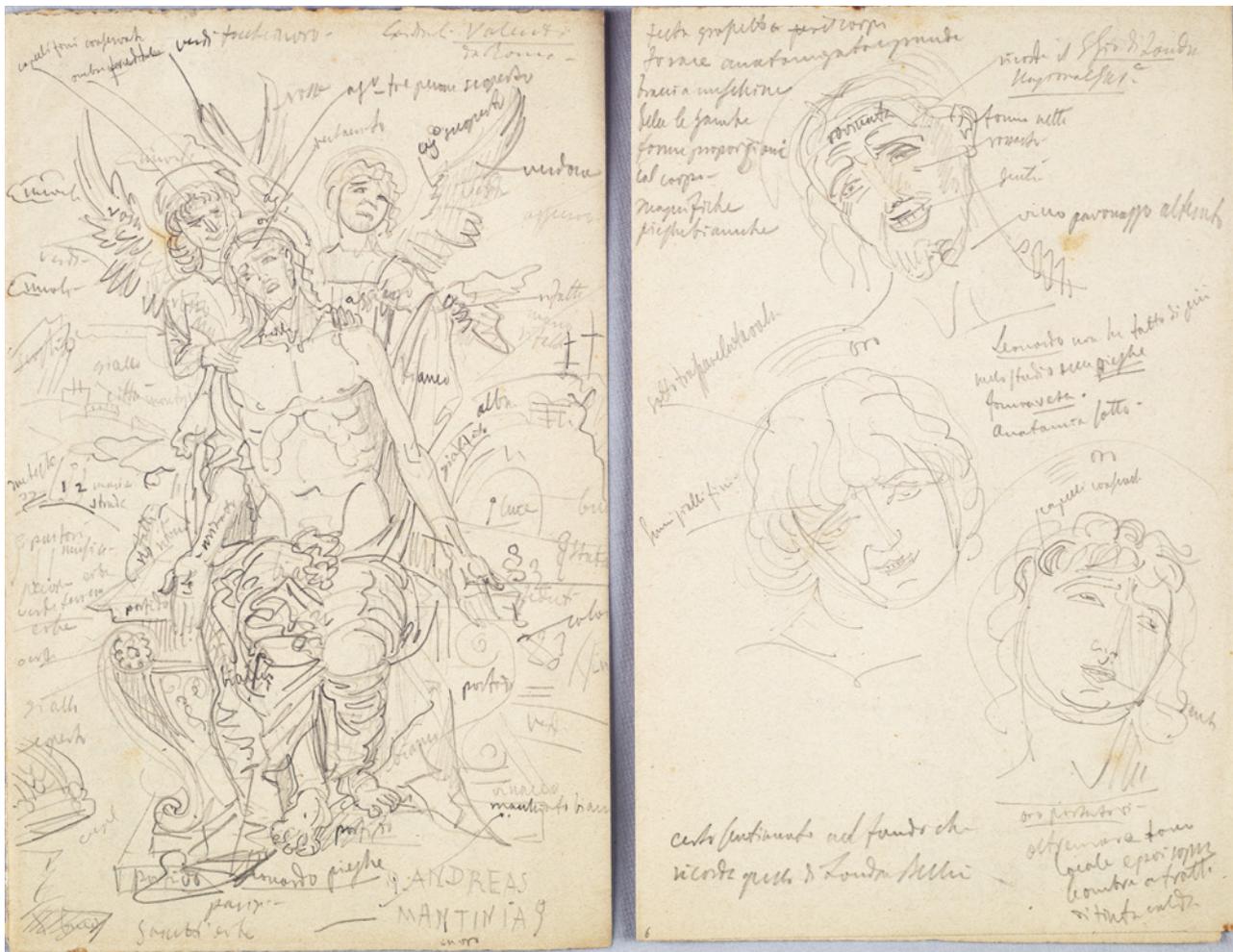


Figura 6. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 5v-6r. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

stata realizzata da Bernardino Luini. In precedenza Johan Conrad Spengler (1767-1839) e Høyen avevano ritenuto il dipinto un originale di Leonardo (Spengler 1827, 30-1 nota 37; Fortegnelse 1864, 15 nota 79).¹⁶ L'assegnazione della piccola tavola a Luini fu sostenuta dieci anni più tardi da Emil Bloch nel catalogo Kongelige Malerisamling (Bloch 1875, 50 nota 199; Williamson 1899, 109). Non si può escludere che nel 1865 Bloch avesse incontrato il legnaghese a Christiansborg o che fosse stato da lui informato riguardo all'attribuzione di alcune opere della raccolta.

Al contrario, il conoscitore annotò la sua frustrazione nel non riuscire ad accertare l'autografia di

un *Ritratto d'uomo* (fig. 12) assegnato da Høyen ad un imitatore di Andrea del Sarto (Spengler 1827, 35 nota 42; Fortegnelse 1864, 7 nota 3).¹⁷ Egli imputò tale impossibilità al pessimo stato di conservazione del dipinto e delle pesanti ridipinture da esso subite (fig. 3), a causa delle quali, forse, identificò come semplice tela il singolare supporto serico incollato su di essa.¹⁸ Similmente, dopo aver-

¹⁶ Bernardino Luini (e aiuti), *Santa Caterina d'Alessandria*, 1520-30 (?), olio su tavola, 52,5 × 44 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp37 (dal 1763). URL <https://goo.gl/fnmZ5L> (2018-08-20). Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2v: «79 [...] quadro rovinato - era forse un Luini».

¹⁷ Andrea del Sarto (Imitatore di?), *Ritratto virile*, 1530-1540 (?), olio su seta fissata su tela, 57,5 × 43,1 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp42 (acquistato prima del 1775). URL <https://goo.gl/Je985f> (2018-08-20)

¹⁸ Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «quadro tutto rovinato - forse era di / lui - cioè Andrea certo di quella impronta se poi d'un scolaro - / o di lui è difficile dire a causa del guasto tutto rovinato [...] tela [...] ombre fredde». Crowe, Cavalcaselle 1866, 583: «much injured and so completely renewed as to permit of no certainty as to whether it is by Del Sarto or his pupils». Crowe, Cavalcaselle 1872, b, 587: «sehr schadhaf und dermassen übermalt, dass man nicht

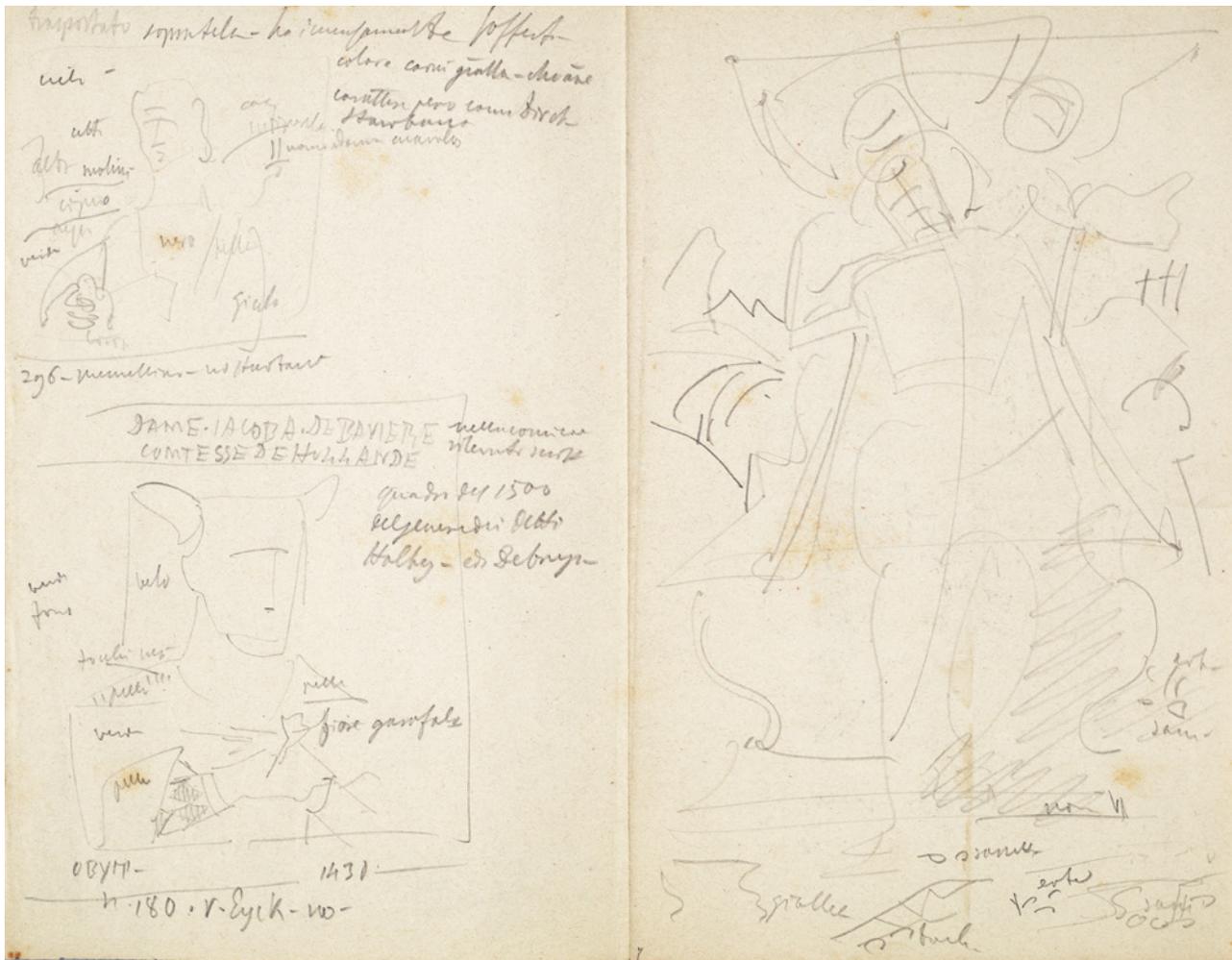


Figura 7. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 6v-7r. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

ne tracciato uno schizzo alquanto minimale, non fece menzione (fig. 4) della tela incollata su tavola su cui fu realizzato un piccolo *Ritratto virile*, oggi dato a Calisto Piazza, che Høyen aveva assegnato al Moretto (Fortegnelse 1864, 11 nota 51).¹⁹

In seguito il conoscitore si interrogò sull'attribuzione a Palma il Vecchio, proposta da Høyen (Fortegnelse 1864, 12 nota 52), di una *Madonna con il Bambino e san Francesco* (fig. 13) che in precedenza era stata assegnata a Tiziano (Spen-

gler 1827, 99 nota 134).²⁰ Osservandola, Cavalca-selle ritenne che solamente il suo fondo – in cui si intravedono ancor oggi frammenti di alcune scene non identificabili – fosse stato risparmiato dalle pesanti ridipinture che ostacolavano una corretta valutazione del pezzo (fig. 4). In particolare, la sezione sinistra della tela, con la figura di san Francesco («frate»), era tutta «ripassata» e «impiastata». La posizione della Vergine – «seduta» su dei gradini coperti da un drappo e vestita con una veste rifinita da una vernice color «lacca» – e la figura del Bambino gli ricordarono quella utilizzata in una *Sacra Conversazione* tizianesca conservata

entscheiden kann, o bes von Andrea selbst oder einem seiner Schüler gemalt ist».

¹⁹ Calisto Piazza (?), *Ritratto d'uomo*, olio su tela incollata su tavola, 41 × 30 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS185 (dal 1830). URL <https://goo.gl/THHCH7> (2018-08-20) Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «tenda verde [...] morone [sic] - color[e] giallastro».

²⁰ Marco Vecellio (ambito di?), *Madonna con il Bambino e san Francesco*, olio su tela, 73,5 × 45,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp134 (dal 1813). URL <https://goo.gl/6kGxV6> (2018-08-20)

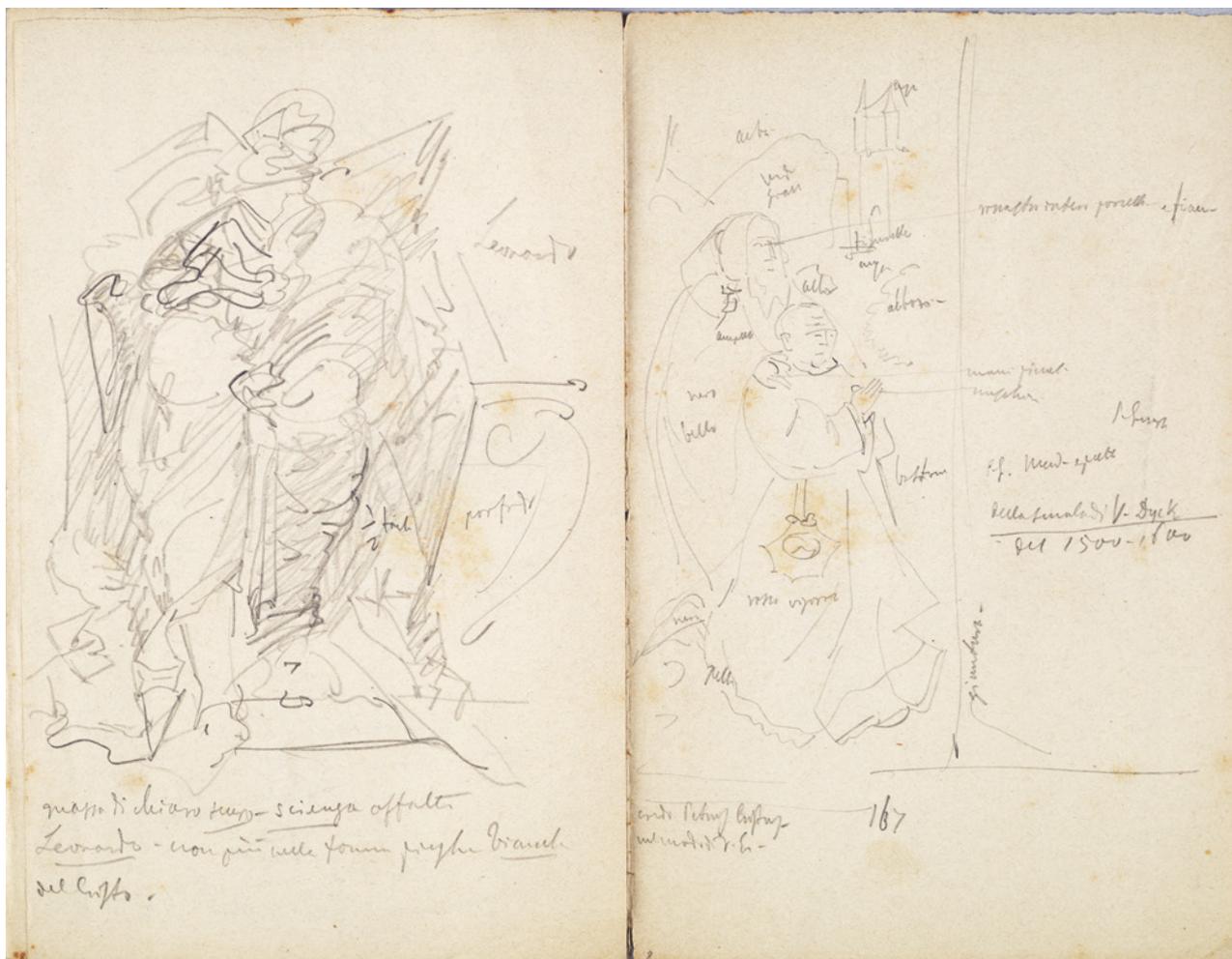


Figura 8. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 7v-8r. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

all'Alte Pinakothek di Monaco.²¹ Nella *History of Painting in North Italy*, (1871) il conoscitore e Crowe respinsero - senza ipotizzarne una derivazione iconografica dal dipinto bavarese - l'attribuzione a Palma della tela danese.²² In effetti, il quadro

21 Tiziano, *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista ed un donatore (Sacra Conversazione con donatore)*, 1520 circa, olio su tavola, 75,4 × 92 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, inv. 977 (da Düsseldorf, 1806). Wethey 1969, 176-7 nota X-27. Crowe, Cavalcaselle 1877, 424. Tagliaferro 2009a, 116-7, fig. 56 (120).

22 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3v: «Palma il Vecchio? [...] quadretto che ha immensamente sofferto, però dal poco assai che / si vede nel fondo segnato (antico) ricorda il modo di Tiziano / ed un quadretto di Monaco - / cosa questa di Copenaghen molto da poco, pezzo di quadro, e tutto / guasto [...] cielo antico [...] bracci di figure [...] frate - tutto ripassato [...] testa [...] tenda verde [...] tutta impiestrata [...] lacca [...] seduta [...] colonna». Forse dopo aver consultato di nuovo la guida di Høyen il «frate» fu identificato in san Francesco in Crowe, Cavalcaselle 1871, 2, 487: «with some

di Copenaghen, che costituisce verosimilmente un lacerto di una pala d'altare privata, potrebbe rappresentare una variante dell'esemplare monacense. La fisionomia della Vergine nel pezzo dello SMK, inoltre, appare molto simile a quella utilizzata da Marco Vecellio in molte sue opere. Non si esclude, quindi, che la sua realizzazione sia connessa alla bottega del nipote del Cadorino.²³

traces of the old surface left from which it would appear that it is not a Palma».

23 Ad esempio nella *Madonna con il Bambino e i santi Lucia, Antonio Abate e Maddalena*, 1584, olio su tela, 230 × 177 cm, Nebbiù, San Bartolomeo Apostolo (Tagliaferro 2009c, 291, fig. 157). Oppure nella *Madonna con il Bambino e angeli*, 1590-1595, olio su tela, 118 × 60 cm, Pieve di Cadore, Sant'Andrea di Bigonzo (Tagliaferro 2009c, 292, fig. 158). Oppure nell'*Allegoria del Cadore*, 1595 circa, olio su tela, 195 × 231 cm, Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità del Cadore (Tagliaferro 2009c, 286, fig. 153).

Lo studioso confermò invece l'assegnazione a Lorenzo Monaco (fig. 2), sostenuta anche da Høyen (Fortegnelse 1864, 9-10 nota 29), di un frammento tripartito di una predella, oggi riferita a Lippo d'Andrea, del quale lo studioso non aveva fatto menzione nel primo volume – edito l'anno precedente – della *New History*.²⁴ Nella formella centrale notò la particolarità della raffigurazione della colomba, che gli parve raffigurata mentre ascende in cielo in un momento successivo all'Annunciazione («sale»). Questo dettaglio non fu discusso da Max Jordan (1837-1906) nell'edizione tedesca – e poi da Sir Robert Langton Douglas (1864-1951) e Sandford Arthur Strong (1863-1904) in quella inglese – dell'opera.²⁵

L'esperto realizzò anche uno schizzo (fig. 3) molto tachigrafico della copia (fig. 21) Valenti Gonzaga (Spengler 1827, 5-6 nota 3)²⁶ dell'*Adorazione dei Magi* Oddi di Raffaello.²⁷ Vi registrò la presenza di «stacchi di toni» e di «difetti di prospettiva | e di sentimento» e, opponendosi a Høyen, che verosimilmente la riteneva un prodotto realizzato dalla mano – o sotto la diretta supervisione – dell'Urbinate, la giudicò «una delle tante | copie antiche della | predella del Vaticano | di Raffaello | del 1502» (fig. 4).²⁸ La tavola di Copenaghen, però, fu la sola copia menzionata dal legnaghese e da Crowe nel primo tomo, edito nel 1882, della loro biografia di Raffaello, nella quale essi indicarono che l'opera danese fosse allora assegnata al Sassoferrato.²⁹ Tale attribuzione non fu sostenuta da Høyen (Fortegnelse 1864, 13 nota 60) né da Bloch (Bloch 1875, nr. 423).

24 Lippo d'Andrea (attribuito a), *San Benedetto, Annunciazione, Una monaca orante in ginocchio*, 1420 circa (?), tempera su tavola, 32, 5 × 104 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS235 (dal 1833). URL <https://goo.gl/MLw1PR> (2018-08-20).

25 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1v. Crowe, Cavalcaselle 1869, 131. Crowe, Cavalcaselle 1903, 302 nota 1.

26 Giovanni Battista Salvi (il Sassoferrato) (?), copia da Raffaello, *Adorazione dei Magi*, XVI secolo, olio su tavola, 30 × 49,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp3 (dal 1763, Valenti Gonzaga). URL <https://goo.gl/yi6NSo> (2018-08-20).

27 Raffaello Sanzio, *Adorazione dei Magi*, 1502-1504, tempera grassa su tavola, una delle tre scene della predella (39 × 190 cm circa) della *Pala dell'Incoronazione della Vergine (Pala Oddi)*, Roma, Musei Vaticani, inv. 40335.

28 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «Raffaello – no [...] non è originale [...] Adorazione al Vaticano [...] crudo di colore / un poco crudetto di colore».

29 Crowe, Cavalcaselle 1882, 159 nota 1 (159-60): «In the gallery of Copenhagen, No. 60, a copy is exhibited, 11 ½ Danish inches h. by 18 ¾ fin. Wood. Though assigned to Sassoferrato it is gaudy in tone, feeble in perspective, and wanting in feeling».

Nel 1865 il legnaghese non annotò alcun riferimento al pittore marchigiano in corrispondenza del suo schizzo della tavola di Copenaghen. La fonte di tale assegnazione, quindi, non è nota. Il quadretto danese pare costituire, effettivamente, una variante di una copia, conservata da una ventina d'anni a Urbino con assegnazione proprio a Sassoferrato (Dal Poggetto 1999), dell'*Adorazione Oddi*.³⁰ Non vi è ancora certezza sull'ipotesi che anche la tavoletta Valenti Gonzaga sia stata realizzata, dallo stesso Sassoferrato o da altri, su commissione dell'abate perugino Leone Pavoni (Farnedi 2017). Sicuramente, però, alla fine di agosto del 1865 Cavalcaselle, poco dopo aver lasciato la Danimarca, si recò a Stoccolma, ove, nella Biblioteca Reale (Franz 2013, 169 nota 16 (172)), analizzò proprio lo studio compositivo – di provenienza Crozat e Tessin – di Raffaello per l'*Adorazione* vaticana. Egli, però, non annotò sulle sue 'carte danesi' né sui suoi 'fogli svedesi' alcun paragone tra il disegno del Nationalmuseum e il dipinto dello Statens Museum for Kunst.³¹

5 La riscoperta dell'Ortolano

Durante la sua presenza a Christiansborg nel 1865 Cavalcaselle fu il primo ad assegnare correttamente all'Ortolano Ferrarese due dipinti Valenti Gonzaga che Høyen aveva riferito al Garofalo (Fortegnelse 1864, 10 note 33-4). Nella *Santa Margherita* (fig. 14), che nel Settecento era stata ritenuta di Luca Penni (Spengler 1827, nr. 7), sottolineò la presenza di «ombre forti» e di figure connotate da un incarnato di tonalità «mattone» (fig. 2).³² Queste caratteristiche gli permisero di individuarvi con certezza la mano del Benvenuti sulla base di alcune similitudini con un enigmatico dipinto centinato, raffigurante *San Sebastiano tra i santi Rocco e Demetrio*, che era entrato alla National Gallery solo pochi anni prima.³³ Lo stu-

30 Giovanni Battista Salvi (il Sassoferrato), *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 21,3 × 47, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1940 (dal 1997).

31 Raffaello, *Adorazione dei Magi e dei pastori*, 1502 circa, penna e inchiostro marroncino su carta, 272 × 420 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 296/1863 (Tessin). Ms, Marciana, V, f. 9r.

32 Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *Santa Margherita*, 1524, olio su tavola, 190,5 × 120 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp7. URL <https://goo.gl/KNyQ2p> (2018-08-20). Sui pigmenti utilizzati nel dipinto: Bredal-Jørgensen et al. (2011).

33 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1v: «tavola / 1524 [...] decapitata [...] diavolo / vincolato / piede sulla testa



Figura 9. Anonimo, *Adorazione dei pastori*. XVIII secolo. Olio su carta incollato su tavola, 37,2 x 41,2 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSp4. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 10. Figura 10 Anonimo, *Ritratto virile*. 1530 circa (?). Olio su tavola, 44 x 36,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp5. ©www.smk.dk Public Domain

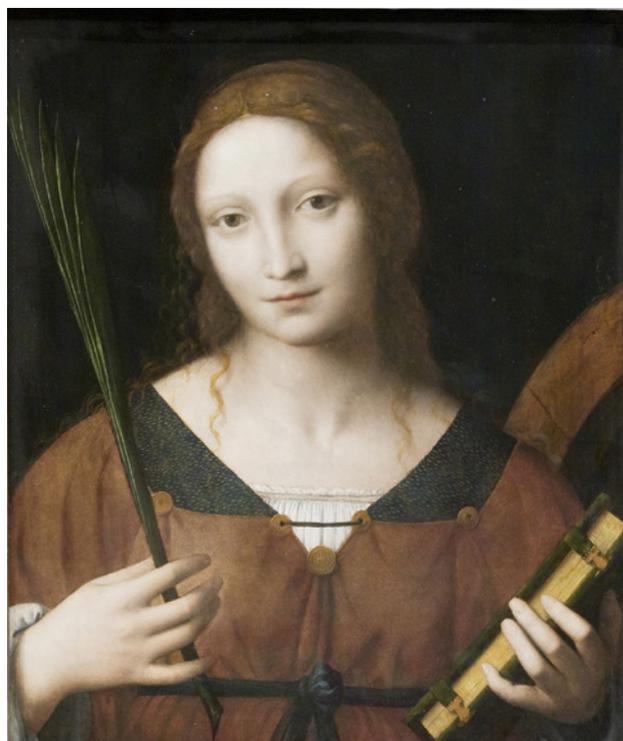


Figura 11. Bernardino Luini, (Attribuito a), *Santa Caterina d'Alessandria*. 1520-1530 (?). Olio su tavola, 52,5 x 44 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp37. ©Wikimedia Commons

dioso italiano riferì allo stesso maestro anche la piccola *Adorazione dei Magi*, giudicandola però eseguita in modo «più diligente» (fig. 2).³⁴

Sullo stesso 'foglio danese' egli annotò - non è chiaro se riconoscendovi la medesima iconografia o autografia - un riferimento a una variante (o copia) della *Santa Margherita*, di provenienza Farnese, oggi conservata a Capodimonte.³⁵ Poco dopo Cavalcaselle registrò la presenza a Bologna (fig. 2) di una copia seicentesca della tavola danese, che lui assegnò a Giuseppe Caletti («detto pittore Cremonese»). Si ignora l'attuale ubicazione della tela, che fu segnalata a Ferrara nel-

[...] come l'Ortolano di Londra / certo istessa mano». Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *San Sebastiano tra i santi Rocco e Demetrio*, 1520 circa, olio su tavola trasportato su tela, 230,4 x 154,9 cm, Londra, National Gallery, NG669 (dal 1861).

34 Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *Adorazione dei Magi*, 1524 circa, olio su tavola, 36,0 x 25,5 cm, Copenaghen, SMK, KMSsp70. Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1v. URL <https://goo.gl/fsymmy> (2018-08-20).

35 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1v: «così uno a Napoli». Copia da Ortolano, *Santa Margherita*, olio su tela, 177 x 119 cm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. FR1644 (raccolta Farnese).

la collezione Zaccarini e poi in un'altra raccolta della città estense (Frabetti 1954, 216-9, fig. 7; Savonuzzi 1972, 31-3, fig. 1).³⁶

Il legnaghese, quindi, dimostrò di aver elaborato una raffinata connoisseurship della scuola ferrarese. Egli, però, decise di non inserire nella *History of Painting in North Italy*, da lui edita nel 1871 assieme a Crowe, una trattazione sistematica ed esaustiva della vita e dell'*œuvre* dell'Ortolano, del Garofalo, di Dosso Dossi e di altri pittori estensi del Cinquecento. Nel loro volume, quindi, non furono menzionati i due dipinti Valenti Gonzaga, che furono assegnati proprio al Benvenuti una decina di anni dopo la visita di Cavalcaselle a Christiansborg (Bloch 1875, 10 note 25-6).

36 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1v: «vedi però un quadro a / Bologna detto pittore / Cremonese».



Figura 12. Andrea del Sarto (Imitatore di?), *Ritratto virile*. 1530-1540 (?). Olio su seta fissata su tela, 57,5 x 43,1 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSp42. ©www.smk.dk Public Domain

6 Un controverso ritratto

Il legnaghese si concentrò poi a lungo su un *Ritratto virile* di provenienza West (fig. 15).³⁷ Tradizionalmente riferito a Tiziano (Spengler 1827, 101-2 nota 138) e in passato creduto un *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere* (Madsen 1898, 295-8), il dipinto è stato annoverato anche recentemente da alcuni studiosi (Chiari Moretto Wiel 2000; Dal Pozzolo 2008, 143-4, 222 nota 56; Falomir 2008, 142) tra gli autografi del Cadorino. A metà degli anni Cinquanta del Novecento, però, la tela fu assegnata a Federico Barocci e ritenuta un *Ritratto di Antonio Galli* (Olsen 1955, 111-2 nota 7). Tale ipotesi ha incontrato il favore di non pochi studi successivi (Wethey 1971, 165 nota X-43; Gillgren 2017, 240 nota 2), che hanno segnalato la presenza in varie raccolte di altre

37 Tiziano (?) o Federico Barocci (?), *Ritratto d'uomo (Antonio Galli?)*, olio su tela, 108 x 84 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSp138 (dal 1809, da collezione West). URL <https://goo.gl/hgChEu> (2018-08-20).

presunte effigi del letterato urbinato (Emiliani 2008, 118-21, nn. 10, 10.1 e 11).

Høyen aveva dubitativamente associato l'opera a Paris Bordon, individuandovi verosimilmente delle similitudini con qualche effigie da lui attribuita al maestro trevigiano (Fortegnelse 1864, 8 nota 8). All'interno del corpus di ritratti virili che nel corso del tempo sono stati riferiti a Bordon, ne emergono alcuni, datati tra le fine del quarto e la metà del quinto decennio del Cinquecento, come il presunto *Daniele Barbaro* già Balbi di Piovera (Donati 2014, 381-2 nota 178)³⁸ o il *Ritratto virile* del Prado (Ruiz Manero 2004, 194 nota 3, fig. 1; Donati 2014, 415 nota 219),³⁹ che possono essere plausibilmente accomunati al dipinto conservato in Danimarca per il loro taglio e l'impostazione a tre quarti. Una mano dalle forme tizianesche, molto simile a quella del supposto *Antonio Galli*, caratterizza, però, un *Ritratto d'uomo con statua femminile* di ubicazione ignota (Donati 2014, 394 nota 192).⁴⁰ Al pari del volumetto rappresentato nella tela West, inoltre, appare evidente la volontà di enfatizzare - poggiandovi sopra la mano - la presenza della lettera nell'*Uomo con robone bordato di pelliccia* di Vienna (Donati 2014, 426 nota 245)⁴¹ e del libro nel *Thomas Stahel* già Fesch (Donati 2014, 385 nota 181.1).⁴² In quest'opera, per di più, è raffigurata, come nel pezzo dello Statens Museum for Kunst, una tavola di sbieco coperta da un tappeto su cui sono posti degli oggetti. Una simile composizione connota pure il *Ritratto virile* Treves-Hume, oggi a San Paolo (Borean 2005, 328-9 nota 70; Donati 2014, 386-7 nota 185), che, similmente al quadro danese, presenta un fondo opaco e scarsamente dettagliato dal quale emerge con decisione la figura dell'effigiato.⁴³

Nel 1865, invece, Cavalcaselle, osservando il quadro West, in un primo momento rinunciò

38 Paris Bordon, *Ritratto d'uomo (Daniele Barbaro?)*, 1537, olio su tela, 105 x 85 cm, Milano, collezione privata.

39 Anonimo veneto del XVI secolo, *Ritratto virile*, olio su tela, 104 x 76 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. 372.

40 Paris Bordon (?), *Gentiluomo con robone bordato di pelliccia, fazzoletto in mano destra e statua muliebre sullo sfondo*, 1540-1545 (?), olio su tela, 109 x 82 cm, già a Venezia, raccolta Giovannelli di Santa Fosca.

41 Artista di ambito bresciano (?), *Ritratto di uomo con robone bordato di pelliccia*, 1538, olio su tela 103 x 82 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 1552.

42 Paris Bordon, *Ritratto di Thomas Stahel*, 1540 circa (?), olio su tela, 147 x 125 cm, ubicazione attuale sconosciuta. Già nella collezione Fesch e poi in quella Bromley-Davenport.

43 Paris Bordon, *Ritratto d'uomo*, 1540-1545, olio su tela, 94 x 70 cm, San Paolo, Museu de Arte de São Paulo, inv. 21.1952.



Figura 13. Marco Vecellio (Ambito di?), *Madonna con il Bambino e san Francesco*. XVI secolo. Olio su tela, 73,5 x 45,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp134. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 14. Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *Santa Margherita*. 1524. Olio su tavola, 190,5 x 120 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp7. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 15. Tiziano (?) o Federico Barocci (?), *Ritratto d'uomo (Antonio Galli?)*. XVI secolo. Olio su tela, 108 x 84 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp138. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 16. Jacopo Bassano, *Ritratto di senatore veneziano*, 1558-1560, olio su tela, 100,4 x 77,5 cm, Berlino, SPB, SMB, Gemäldegalerie, inv. B 133. Ph: Giogio Detogni ©Wikimedia Commons

ad una sua attribuzione a causa del suo pessimo stato di conservazione (fig. 4).⁴⁴ Durante una successiva analisi, però, in base alla presenza nel dipinto di «ombre verdognole» e azzurre, di un «colore grasso e duro» e del «modo di stendere il colore», egli assegnò con certezza la tela danese a Jacopo Bassano e lo collegò a due opere, ancora non identificate, allora conservate a Bassano e a Cittadella (fig. 4).⁴⁵

In attesa che in futuro nuovi studi apportino ulteriori evidenze diagnostiche e nuovi contributi documentari e critici al dibattito sull'autografia del ritratto West, si invita alla riflessione su alcuni aspetti. In primo luogo, l'impostazione e l'ambientazione del dipinto derivano, come noto, da modelli tizianeschi. Tuttavia, alcuni di essi, come

il *Ritratto del conte di Porcia* della Pinacoteca di Brera (Wethey 1971, 133 nota 85), precedono di almeno tre lustri l'effigie danese.⁴⁶ Essa, inoltre, sembra connotata anche da forti tangenze – soprattutto in relazione alla posizione della mano sinistra dell'uomo – con un *Ritratto virile*, ora in collezione privata, realizzato – e firmato – da Orazio Vecellio intorno alla prima metà del settimo decennio del Cinquecento (Russell 1987; Tagliaferro 2009b, 200, fig. 94).⁴⁷ Allo stesso tempo, però, il dipinto di Copenhagen appare essere in debito con alcuni – non necessariamente coevi – esempi della ritrattistica bassanesca, come il *Ritratto di letterato* Kress oggi a Memphis.⁴⁸ Il *Senatore veneziano* (fig. 16) già von Nemes

44 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «È tanto rovinato - che non si sa cosa sia / stato». Sullo stesso foglio, analizzando l'«orologio» riprodotto sul tavolo, lo studioso non vi riconobbe – forse perché alterato da ridipinture – il dettaglio del gallo associato ad Antonio Galli in Olsen 1955, 111-2 nota 7.

45 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «questo è / Bassano come a Bassano e Cittadella».

46 Tiziano, *Ritratto del conte Antonio di Porcia e Brugnera*, 1535-1540, olio su tela, 115 x 93, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 5958 (dal 1891).

47 Orazio Vecellio, *Ritratto d'uomo*, 1560-1565, olio su tela, misure ignote, collezione privata.

48 Jacopo Bassano, *Ritratto di letterato (Giovanni Marcello?)*, 1540 circa, olio su tela, 76,2 x 65,4 cm, Memphis, TN, USA, Memphis Brooks Museum of Art, inv. MBMA 61.208 (gift of The Samuel H. Kress Foundation, inv. K-1793).



Figura 17. Jacopo Tintoretto (?), *Ritratto di procuratore veneziano*. 1580 circa. Olio su tela incollata su tavola (lacerto). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 21. ©KHM-Museumsverband



Figura 18. Parmigianino, *Ritratto di Lorenzo Cybo*. 1523. Olio su tavola, 126,5 x 104,5 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp73. ©www.smk.dk Public Domain

(Tüskés 2008, 71, anche nota 82), ora a Berlino,⁴⁹ che invece reca un'apocrifia firma tizianesca (Ericani 2010), è ritenuto di poco posteriore all'opera danese, ed è datato alla fine del sesto decennio del Cinquecento, proprio all'epoca in cui la grafica di Bassano e di Barocci impresse in contemporanea – forse in seguito ad alcune tangenze non ancora del tutto indagate – una decisa virata verso l'utilizzo del pastello (Loisel 2008). Non si può escludere del tutto l'ipotesi che i ritratti di Copenhagen e Berlino rappresentino lo stesso individuo. Ad accomunarli, tuttavia, è soprattutto un'analogia riflessione – purtroppo pesantemente alterata dal precario stato di conservazione del dipinto danese – sull'utilizzo della saturazione del colore quale mezzo per far emergere con oculato nitore la figura umana da uno sfondo neutro e opaco. Si sottolinea, infine, come, non solo a

⁴⁹ Jacopo Bassano, *Ritratto di senatore veneziano*, 1558-1560, olio su tela, 100,4 x 77,5 cm, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. B 133 (dal 1936). Dopo esser transitato nella pinacoteca di Charles Murray, VII Earl of Dunmore, intorno al 1865 passò nella raccolta di Marcell von Nemes.

causa dei gravi danni subiti nel tempo dal dipinto, la fisionomia dell'uomo raffigurato nel quadro West risulti associabile con il medesimo grado di certezza tanto alle altre effigi identificate dalla critica come ritratti di Antonio Galli quanto al *Ritratto d'uomo con cane* Attendolo Bolognini del Castello Sforzesco di Milano (Simonetti 1986, 123)⁵⁰ o al *Procuratore di San Marco* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 17).⁵¹

⁵⁰ Polidoro da Lanciano (?), *Ritratto d'uomo con cane*, 1545 circa (?), olio su tavola, 45,5 x 45 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 328 (dal 1865). La resa della bocca, degli occhi e dell'arco sopracciliare appare simile a quella nel dipinto di Copenhagen. Non si confonda con Giovanni Antonio Licinio, *Ritratto d'uomo con cane*, 1530, olio su tela, 101 x 84 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 58 (dal 1865). Collodel 2013, 185 nota 6.8.23.

⁵¹ Jacopo Tintoretto (attribuito a), *Ritratto di procuratore veneziano*, 1580 circa (?), olio su tela incollata su tavola, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 21 (da prima del 1720). Si invita ad un confronto con la resa di naso, occhi e arco sopracciliare nel pezzo danese. Per alcune tangenze tra Tintoretto e Barocci: Friedländer 1923.



Figura 19. Filippino Lippi, *L'incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*. 1497. Tempera su tavola, 112,5 x 124 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp40. ©www.smk.dk Public Domain

7 L'enigmatica effige Cybo

Analizzando il *Ritratto di Lorenzo Cybo* (fig. 18) di provenienza Valenti Gonzaga, Cavalcaselle non annotò alcuna riflessione sulla sua assegnazione a Parmigianino (Fortegnelse 1864, 12 nota 53) né sulla menzione del pezzo nell'edizione torrentiniana delle *Vite* vasariane (Spengler 1827, 61-2 nota 73).⁵² Ciò dimostra non tanto che egli non avesse alcun rilievo da porre al riguardo ma, soprattutto, che contasse di poter avere a portata di mano - una volta lasciata la Danimarca - una copia della guida del 1864 di Høyen da cui attingere tali informazioni. Il legnaghese non si interrogò sulla datazione dell'iscrizione presente sul *recto* del pezzo, considerata - a partire da un'intuizione di Mario Krohn (Krohn 1910, 101) - posteriore (non di molto) alla realizzazione del dipinto. Egli ne registrò (fig. 3) solo una porzione: «LAVRENTIVS CYBO MARCHIO MASS || ATQVE COMES FERENTILLI AN». ⁵³ Al contrario di oggi, dunque, nel 1865 la data e alcune lettere dell'iscrizione non erano forse visibili, plausibilmente perché ricoperte da alcune ridipinture che sarebbero state in seguito rimosse. L'esperto si soffermò poi sulla «testa correggesca» del marchese massese, resa con un veicolo «grasso e rossastro» tale da averlo indotto a considerare inizialmente un'attribuzione del dipinto ad un pittore estense (fig. 3).⁵⁴ Lo colpì anche il manto di «seta» nera e il farsetto - connotato da una tonalità «lacca» cangiante in «rosso» - di Cybo. Dopo aver studiato la posa della sua mano sinistra, appoggiata sul pugnale («spada») riposto nell'elsa, registrò il colore «giallo» delle sue braghe, che oggi appaiono arancioni: non è chiaro se egli si riferisse ai fili d'oro che decorano parte delle balze dei suoi pantaloni o se, invece, nel 1865 questo dettaglio fosse ricoperto da una ridipintura gialla. Il conoscitore si dedicò anche alla resa della mano destra del militare, appoggiata con malcelata leggerezza - quasi come se volesse opprimere il paggio («ragazzo») che la regge con difficoltà - sulla grande «spada» a doppia

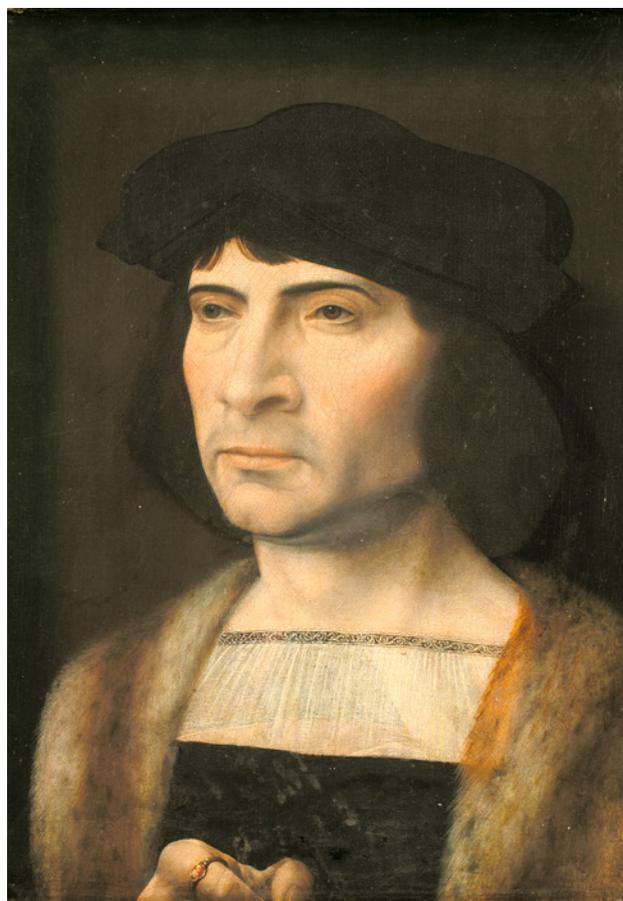


Figura 20. Jan Gossaert (Mabuse), *Ritratto virile*, 1520-1530 (?). Olio su tavola, 41,5 x 31,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMS184. ©www.smk.dk Public Domain

mano.⁵⁵ Il «putto» - della cui ricca veste annotò la dettagliata bicromia - che porge i «guanti» a Cybo gli ricordò «nelle forme» i tipi fisiognomici di Annibale «Carracci». ⁵⁶ Senza annotare alcuna riflessione su un eventuale collegamento con l'identità dell'effigiato, Cavalcaselle indicò poi la presenza

52 Parmigianino, *Ritratto di Lorenzo Cybo*, 1523, olio su tavola, 126,5 x 104,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSp73 (dal 1763, Valenti Gonzaga). URL <https://goo.gl/J68imm> (2018-08-20).

53 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 2v-3r. Ekserdjian 2016: «L'iscrizione è un'aggiunta posteriore, anche se non necessariamente molto più tarda».

54 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 2v-3r: «credevo ferrarese».

55 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2v. Ekserdjian 2016: «casacca rosa [...] calzoni rossi con decorazioni dorate [...] toga nera senza maniche [...] brandisce un corto pugnale nella mano sinistra e con l'altra aiuta il giovane paggio che solleva la possente spada a doppia impugnatura».

56 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 2v-3r: «bianco / nero». Ekserdjian 2016: «una delle caratteristiche più notevoli dell'opera [...] spesso ignorata nelle considerazioni sul dipinto».



Figura 21. Sassoferato (?), *Adorazione dei Magi*. XVI secolo. Olio su tavola, 30 x 49,5 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp3. ©www.smk.dk Public Domain

del pergolato («foglie»)⁵⁷ e della «colonna»⁵⁸ alle sue spalle, nonché del «dado»⁵⁹ sul vassoio posto a lato dell'iscrizione. Come indicato nel 2016, si tratta del vassoio per il gioco del backgammon, le punte delle cui pedine - a lungo ritenute delle monete⁶⁰ - furono delineate graficamente da Caval-

57 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2v: «foglie». Se il «pergolato frondoso» menzionato in Ekserdjian 2016 fosse costituito da piante di alloro emergerebbe una patente connessione onomastica tra *laurus/alloro* e *Laurentius/Lorenzo*.

58 Non sono finora emerse riflessioni inerenti ad un eventuale utilizzo di tale elemento in relazione ai rapporti, intorno al 1525, tra la famiglia Cybo e il potente casato romano dei Colonna. Nel 1527, come noto, Sciarra Colonna (1500 circa-1535 circa) tentò di impadronirsi di Camerino attraverso il matrimonio con Caterina Cybo (1501-1557), sorella di Lorenzo. In Fagiolo Dell'Arco 1970, 42, la colonna è associata all'Immacolata Concezione in relazione a Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, 1535 circa, olio su tavola, 219 x 135 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Palatina 230.

59 Ms, Marciana, VII, f. 2v. Ekserdjian 2016: «dado». Fadda 2017, 159: «vassoio in primo piano [...] dado [...] in Greco [...] κύβος (cubos-cybos)».

60 Non si tratterebbe, quindi, di un riferimento alla lunga e remunerativa attività di «mercanti e banchieri» della famiglia Cybo (Sforza 1912, 1072). Si compari però l'interpretazione mnemotecnica proposta in Fadda 2017, 159: «monete [...] *Tributo a Cesare*».

caselle con grande cura (fig. 3).⁶¹ Il conoscitore, inoltre, isolò il dettaglio della spilla - o del ricamo - d'oro presente sul cappello rosso con piuma bianca indossato da Cybo. Il legnaghese, però, non vi riconobbe la raffigurazione dell'impresa di Carlo V con le colonne d'Ercole, che egli riprodusse senza carpirne il significato. Verosimilmente a causa di alcune ridipinture che ricoprivano tale elemento del ritratto, inoltre, lo studioso non registrò il motto «*plus ultra*» riportato sulla banda che, secondo Elisabetta Fadda, avvolgerebbe la coppia di pilastri erculei nell'effigie danese.⁶²

61 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2v. Ekserdjian 2016: «tavola da backgammon messa di sghebo in primissimo piano [...] caratteristiche 'punte' triangolari». Allietante appare la tentazione di non escludere che la particolare posizione della tavola costituisca non solo un virtuosismo del Parmigianino ma anche una dichiarazione d'opposizione - da parte di Lorenzo Cybo - al gioco d'azzardo simile a quella manifestata molti anni più tardi da Alberico Cybo Malaspina (1534-1623), secondogenito dell'effigiato, nel feudo di Monte Leone di Spoleto (di Sabatino 2009, 101, anche nota 38).

62 Fadda 2017, 159: «spilla da cappello che porta l'effigiato e in cui compaiono le colonne d'Ercole col motto *plus ultra*, emblema di Carlo V». Ekserdjian 2016: «copicapo rosso».

8 A Copenaghen, perciò a Oxford

Il legnaghese esaminò poi con grande attenzione *l'Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme* di Filippino Lippi (fig. 19), un'opera allora ritenuta - erroneamente - di provenienza raccolta Valenti Gonzaga.⁶³ Al pari di Høyen - e di altri in precedenza - Cavalcaselle non interpretò correttamente il soggetto dell'opera, credendo che la figura femminile al centro - che è «invilluppata nelle pieghe che la rendono pesante» e che incrocia le «mani al petto» - fosse la «Madonna» (fig. 2).⁶⁴ Dopo aver rilevato la virulenza delle alterazioni subite secolo prima dal dipinto, egli lo valutò «molto manierato» e connotato da «figure tozze» non tratte dal vero («carattere meschino»).⁶⁵ Lo studioso giudicò l'opera coeva agli affreschi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, riconoscendovi la comune attenzione per l'ambientazione scenica in dettagliate architetture trionfali.⁶⁶ Al di sotto dello schizzo Cavalcaselle annotò: «vedi a Oxford - l'allegoria è di questo pittore» (fig. 2).⁶⁷ Solo grazie all'analisi della tavola di Christiansborg, quindi, il legnaghese fu in grado di assegnare a Filippino non l'enigmatico dipinto di medesimo soggetto attribuito a suo padre all'Ashmolean Museum⁶⁸ ma, piuttosto, il *Centauro ferito* della Christ Church Picture Gallery, sul retro del quale è appunto rappresentata

una - ancora oscura - scena allegorica con tre figure muliebri.⁶⁹ Il dipinto a Copenaghen non era stato menzionato nel capitolo dedicato a Filippino all'interno del secondo tomo della *New History*, pubblicato un anno prima dell'arrivo dello studioso in Danimarca.⁷⁰ Esso sarebbe invece stato menzionato - forse in base alla consultazione dello schizzo e degli appunti danesi di Cavalcaselle oppure di alcune sue eventuali postille al suo tomo del 1864⁷¹ - da Jordan e, in seguito, da Douglas e Giacomo De Nicola (1879-1926).⁷² La ricerca su questi aspetti è ancora *in fieri*, e riguarda anche la datazione dello stemma rappresentato nel pezzo danese. Nel 1865, infatti, il conoscitore italiano si limitò ad annotare di aver riconosciuto la natura oleica del veicolo dell'elemento araldico posto sul *recto* della «tempera» su «tavola» di Filippino (fig. 2). Jordan, però, sostenne con sicurezza che il blasone fosse stato aggiunto all'opera in un'epoca ben successiva alla sua realizzazione.⁷³

9 Opposizioni fiamminghe

Dopo averne registrato il trasporto su tela e i pesanti danni subiti, Cavalcaselle, inoltre, rifiutò l'assegnazione a Hans Memling di un *Ritratto di giovane uomo con rosario* (De Vos 1994,

63 Filippino Lippi, *L'incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*, 1497, tempera su tavola, 112,5 × 124 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp40 (dal 1763). Villadsen 1998, 32. URL <https://goo.gl/XyC216> (2018-08-20).

64 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2r. Creduto *Abramo accolto da Rebecca* in Hoet 1752, 88 nota 121. Ritenuo *Labano che prende congedo da Rachele* in Terwesten 1770, 323 nota 158, Spengler 1827, 33 nota 40 («Filippo Lippi, kaldet Filippino») e Fortegnelse 1864, 10 nota 39 («Filippo Lippi»).

65 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «quadro che ha sofferto di antica pullitura [sic] / et restauro [...] pastore manierato». Si confronti però Jordan in Crowe, Cavalcaselle 1870, 196: «ein Bild, das namentlich in den Frauentypen jene zarten Physiognomien feiner Stadtkinder, welche bei Filippino überall begebenen, in besonderer Anmuth zeigt».

66 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2r: «del tempo della pittura / a S.[anta] Maria Novella Cap.[pella] Strozzi [...] / arco come a S.[anta] M.[aria] Novella». Crowe, Cavalcaselle 1864, 448-9.

67 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r.

68 Filippo Lippi, *L'incontro di Sant'Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*, tempera e foglia d'oro su tavola, 21,9 × 49,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, inv. WA1850.8 (dal 1850). Crowe, Cavalcaselle 1870, 84. Crowe, Cavalcaselle 1909, 362. Christiansen 2005, 154.

69 Filippino Lippi, *Centauro ferito*, tempera mista (?) su tavola, 77,5 × 68.5 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. 33 (dal 1834). Crowe, Cavalcaselle 1870, 204: «auf beiden Seiten mit Allegorien bemalt». Crowe, Cavalcaselle 1911, 292: «more Filippino than Botticelli».

70 Crowe, Cavalcaselle 1864, 431-52. Non menzionato da Edward Hutton in Crowe, Cavalcaselle 1909.

71 Crowe, Cavalcaselle 1870, 196 nota 47 («Figuren halb blebensgross. Das Bild ist durc früheres Abputzen und Repariren beschädigt»). Crowe, Cavalcaselle 1911, 286 («shortness of stature and coarse type, as well as for conventional drawing in the figures»), anche n. 1 («injured by old cleanings and retouching»). Jordan e poi Douglas e De Nicola potrebbero aver avuto accesso a Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r. In alternativa, eventuali postille di Crowe e Cavalcaselle ad una copia della *New History* ricalcherebbero l'editing di Borenius dell'edizione tedesca della *History of Painting in North Italy* ipotizzato in Moretti 1973, 125: «correzioni e aggiunte [...] in note manoscritte alla prima edizione».

72 Crowe, Cavalcaselle 1870, 196, anche n. 47, Cavalcaselle 1911, 286, anche n. 1. Entrambe le edizioni riportano provenienza Valenti Gonzaga.

73 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3r: «arma di chi / lo possedeva / adolio [sic]». Crowe, Cavalcaselle 1870, 196 nota 47: «In der unteren Ecke rechts ein in Oelaufgemaltes Wappenschild, neu». Crowe, Cavalcaselle 1911, 286 nota 1: «To the right an escutcheon of modern date painted in oil».

256-7 nota 69).⁷⁴ Individuandovi il «carattere» di «Dirk Stuerbout», assegnò con decisione l'opera proprio a Bouts (fig. 7). Connotandolo come una «corda», non riconobbe invece lo strumento di preghiera tenuto in mano dall'effigiato, del quale segnalò il tenue colore itterico della resa dell'incarnato.⁷⁵ Egli, poi, si oppose all'attribuzione a Lorenzo Lotto, sostenuta da Høyen, di un intenso *Ritratto virile* oggi dato a Mabuse (fig. 20).⁷⁶ Ne indicò le notevoli alterazioni e lo riferì ad un artista di scuola fiamminga o tedesca della fine del Cinquecento in imitazione della maniera di «De Bruin» (fig. 4), identificabile verosimilmente in uno dei ritrattisti Bartholomäus Bruyn il Vecchio (1493-1555) o il Giovane (1530-1610 circa). Tale opinione fu ribadita sei anni più tardi nella *History of Painting in North Italy*.⁷⁷

Il conoscitore si concentrò poi sull'accostamento a Jan van Eyck, sostenuto anche da Spengler, di un pannello laterale di un altare rappresentante *Sant'Antonio Abate e un donatore*.⁷⁸ Egli fu il primo ad attribuirlo a Petrus Christus in imitazione della maniera di van Eyck (fig. 8). Nel suo schizzo della tavola non riprodusse - forse credendolo spurio oppure perché era coperto da ridipinture - lo stemma oggi ben visibile sul mar-

gine destro della tavola (fig. 22). Giudicò «piccole» e non tratte dal vero («meschine») le mani del committente e ritenne «fiacco» e simile a quello di un «porcello» l'«intero» aspetto dell'eremita egiziaco, connotato anche da un «campanello» appeso al suo manto.⁷⁹ Nel 1865, come dimostrato dallo schizzo di Cavalcaselle, la tavola era ancora unita con una stuccatura ad una *Sacra Famiglia*, oggi datata all'inizio del Seicento, che Høyen aveva assegnato a Anthony van Dyck e che lo studioso italiano riferì ad un suo allievo (fig. 8).⁸⁰

Il legnaghese respinse (fig. 7) anche la tradizionale assegnazione a Jan van Eyck, dubitativamente mantenuta da Høyen, di un *Ritratto di Jacoba di Baviera* oggi riferito a Jan Mostaert (fig. 23).⁸¹ Nel 1857 i due autori degli *Early Flemish Painters*, annoverando l'opera - sulla base della bibliografia precedente - tra le più prestigiose tra le rare effigi di van Eyck, avevano indicato di non averla visionata con i propri occhi.⁸² Crowe, quindi, non aveva analizzato l'allora celebre effigie durante le sue ricognizioni a Christiansborg nel 1851. Nel 1865, però, Cavalcaselle, dopo aver copiato l'iscrizione da lui individuata sulla cornice del dipinto (Spengler 1827, 116 nota 161) datò il ritratto al Cinquecento e lo collegò alla maniera delle botteghe degli Holbein e dei Bruyn (fig. 7). Nella seconda edizione del loro volume sui Primitivi delle Fiandre (1872) il pezzo danese fu espunto dal *corpus* dei dipinti di

74 Hans Memling, *Ritratto di un giovane uomo con un rosario in mano*, 1485-1490, olio su tavola trasportato su tela, 43,5 × 31,5 cm, Copenaghen, SMK, KMSp738 (dal 1744). URL <https://goo.gl/GL2CbW> (2018-08-20).

75 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6v: «Memelino - no Stue]rbout / trasportato sopra tela - ha immensamente sofferto / colore carni gialla - chiara / carattere però come Dirck [sic] / Stuerbout [...] cigno [...] molini [...] corda». Dato a Ambrosius Holbein in Spengler 1827, 461 nota 738, e a Memling in Fortegnelse 1864, 34 nota 296.

76 Jan Gossaert (Mabuse), *Ritratto virile*, 1520-1530 (?), olio su tavola, 41,5 × 31,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS184, comprato nel 1830. Fortegnelse 1864, 11 nota 41. URL <https://goo.gl/mivtiV> (2018-08-20).

77 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3v: «[Non] Lotto ma una scuola non Italiana _ del modo dei Debruin / e del 1500 fine - tavola fiamminga o tedesca - ha pure molto sofferto». Poiché in Crowe, Cavalcaselle 1871, 2, 530 nota 2, sono menzionate le misure del dipinto, che il legnaghese non registrò su alcun foglio del 'fascicolo danese' alla Marciana, è plausibile che egli o Crowe le avessero tratte - anni dopo la visita di Cavalcaselle a Copenaghen - da appunti di Crowe o da una copia di una guida di Christiansborg acquistata o avuta in dono dal britannico nel 1851 o, molto più verosimilmente, da una copia di Fortegnelse 1864 comprata da (o regalata a) Cavalcaselle nel 1865. Nei fondi di Venezia o a Londra non è emersa finora alcuna copia di alcuna guida della Kongelige Malerisamling.

78 Petrus Christus, *Sant'Antonio Abate ed un donatore*, 1450 circa, olio su tavola, 57,4 × 31 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSp162 (dal 1763). URL <https://goo.gl/BgdTPf> (2018-08-20).

79 Crowe, Cavalcaselle 1872, 143. Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 8r: «credo Petrus C[h]ristus / nel modo di v[an] Ey[ck] [...] acqua / figurette / alloro». Crowe, Cavalcaselle 1872, 143. Crowe, Cavalcaselle 1875, 151.

80 Ignoto pittore fiammingo, *La Sacra Famiglia*, 1600-1615, olio su tavola, 59 × 36 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSp162A (dal 1763). Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 8r: «della scuola di van Dyck / del 1500-1600 [...] giuntura». Fortegnelse 1864, 22 nota 167. URL <https://goo.gl/ygxAi> (2018-08-20).

81 Jan Mostaert (copia da Jan van Eyck), *Ritratto di Jacqueline von Wittelsbach, contessa di Olanda e Zelanda*, olio su tavola, 61 × 42,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSp161 (dal 1787). Fortegnelse 1864, 23 nota 180: «van Eyck?». URL <https://goo.gl/2XV49N> (2018-08-20). Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6v: «DAME IACOBA DE BAVIERE / COMTESSE DE HOLLANDE / OBYIT [sic] 1431 [...] nella cornice [sic] / rilevato scritta [...] quadro del 1500 / del genere dei Detti [sic] / Holby [sic] e di Debruyn [sic]».

82 Crowe, Cavalcaselle 1857, 39: «The portrait of Jacques line is now at Copenhagen. That of Jean sans Peur is lost. We have seen neither of them, and are unable to say in what manner they were painted».



Figura 22. Petrus Christus, *Sant'Antonio Abate ed un donatore*. 1450 circa. Olio su tavola, 57,4 x 31 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp162. ©Wikimedia Commons



Figura 23. Jan Mostaert (Copia da Jan van Eyck), *Ritratto di Jacqueline von Wittelsbach*. 1500-1530 (?). Olio su tavola, 61 x 42,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp161. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 24. Andrea Mantegna, *Il Cristo morto sorretto da un serafino e da un cherubino*. 1495-1500. Tempera su tavola, 78 x 48 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp69. ©www.smk.dk Public Domain

van Eyck.⁸³ Si tratta di uno dei principali interventi di Cavalcaselle nella sezione del loro tomo inerente alla produzione dei fratelli van Eyck, che Crowe aveva riscritto a partire almeno dalla fine del 1859 (Levi 1988, 148).

10 Mantegna tra van Eyck, Bellini e Leonardo

L'opera sulla quale Cavalcaselle si soffermò più a lungo durante la sua sosta in Danimarca è il «Mantegna famoso» (fig. 1),⁸⁴ vale a dire il *Cristo morto sorretto da un arcangelo e da un cherubino* (fig. 24).⁸⁵ Lo studioso compì diverse analisi del dipinto, realizzandone vari schizzi corredati da annotazioni (figg. 4, 5, 6, 7, 8)⁸⁶. Dopo aver registrato la provenienza della tavola («da Roma») dalla raccolta del «Cardinal Valenti» Gonzaga (fig. 6),⁸⁷ si interrogò sul significato del gesto degli angeli dolenti che offrono alla pia devozione dello spettatore il corpo nudo del Cristo (fig. 4).⁸⁸ Il conoscitore datò poi il dipinto di Copenaghen al «tempo di quelli del Louvre» (fig. 4),⁸⁹ riferendolo quindi alla *Madonna della Vittoria*,⁹⁰ al *Parnaso*⁹¹ e alla *Trionfo della Virtù*⁹² del museo parigino. In

un altro schizzo egli associò il dipinto danese al *Parnaso* anche per la rappresentazione, di un terreno scuro e accidentato sul margine inferiore di entrambi i dipinti (fig. 5).⁹³ Lo studioso appunto poi la necessità di comparare la tavola a Copenaghen, verosimilmente in relazione alla comune presenza di uno sfondo ricco di riferimenti archeologici e per il virtuosistico panneggio, al *San Sebastiano* allora al Belvedere viennese.⁹⁴ In seguito il legnaghese visionò minuziosamente il paesaggio rappresentato nel pezzo Valenti Gonzaga, rinvenendovi una cura per il «dettaglio» - con «effetti di paese meraviglioso» - che gli ricordò «van Eyck» (fig. 5).⁹⁵ Ad esclusione del cielo, «rovinato» da ridipinture e puliture, giudicò il fondo dell'opera «intatto» e ritenne che Mantegna lo avesse realizzato 'al risparmio', quasi volesse anticipare la 'sprezzatura' dei secoli successivi, utilizzando una «tinta come acquerello chiara in molte parti» sotto alla quale, «traspare la tavola» (fig. 5).⁹⁶ Nel paesaggio notò però anche «un certo sentimento» (fig. 6) che gli ricordò l'*Orazione nell'Orto* di Giovanni Bellini, da poco entrata alla National Gallery.⁹⁷ Lo studioso aveva osservato il dipinto di Bellini in varie occasioni, specialmente nel 1857, quando, durante la sua - ancora misteriosa⁹⁸ - attività alla mostra di Manchester, ebbe modo di confrontarlo a lungo con l'opera d'identico soggetto di Mantegna, che qualche decennio più

83 Crowe, Cavalcaselle 1872, 42 nota 2: «copy assignable to the close of the 16th century».

84 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1r.

85 Andrea Mantegna, *Il Cristo morto sorretto da un serafino e da un cherubino (o Imago Pietatis o Il Redentore passo tra due angeli)*, 1495 - 1500, tempera su tavola, 78 × 48 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp69 (dal 1763, Valenti Gonzaga). Mantegna 2008, 238 nota 84. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 403. Bjerre 2008, 66-70. URL <https://goo.gl/BnZXwG> (2018-08-20).

86 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 7r, 7v. Levi 1988, 247 nota 26 (297).

87 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 5v. Spengler 1827, 57-58 nota 69. Fortegnelse 1864, 11 nota 45.

88 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4r: «[Gli angeli dolenti] Scoprano Cristo - era tutto coperto».

89 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4r.

90 Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi (Madonna della Vittoria)*, 1496, tempera grassa (?) su tela, 285 × 168 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 369 (dal 1799). Mantegna 2008, 319 nota 125. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 410.

91 Andrea Mantegna, *Marte e Venere (il Parnaso)*, 1490-1497, tempera su tela, 159 × 192 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 370 (dal 1801). Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 408-409. Mantegna 2008, 336 nota 137.

92 Andrea Mantegna, *Trionfo della Virtù (Minerva (o Pallade?) scaccia i Vizi dal Giardino delle Virtù)*, 1500-1502, tempera grassa (?) su tela, 160 × 182 cm, Parigi, Musée du Louvre,

inv. 371 (dal 1801). Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 408-9. Lucco 2006. Mantegna 2008, 349 nota 145.

93 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4v: «come al Louvre».

94 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1457-1459, tempera su tavola di pioppo, 68 × 30 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 301. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 387. Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4r: «vedi Vienna».

95 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, 5r. Levi 1988, 247 nota 26 (297). Si può supporre che proprio la visione degli elementi paesistici del dipinto danese abbia successivamente indotto lo studioso a indagare più a fondo la possibilità che Mantegna avesse attinto da van Eyck - verosimilmente attraverso la visione di opere di Primitivi Fiamminghi conservate in Italia alla fine del Quattrocento - alcuni aspetti iconografici, tecnici e stilistici presenti nelle sue opere.

96 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, 5r. Seccaroni 2010, 127: «Il risparmio [...] è uno dei mezzi della sprezzatura, con cui gli artisti cinquecenteschi ostentavano la loro abilità».

97 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6r. Giovanni Bellini, *Orazione nell'Orto*, 1465 circa, tempera all'uovo su tavola, 81,3 × 127 cm, Londra, National Gallery, inv. NG726 (dal 1863).

98 La ricerca è ancora in corso per quanto riguarda la natura del «piccolo impiego» (Levi 1988, 72 nota 202 (96)) ottenuto da Cavalcaselle durante la mostra di Manchester.

tardi sarebbe entrata anch'essa nella pinacoteca britannica.⁹⁹ In un appunto piuttosto oscuro, per di più, Cavalcaselle accostò (fig. 4) il pannello del sudario del Cristo di Copenaghen a quello in alcuni dipinti che egli aveva visionato a Londra e che dubitativamente attribuì a Giovanni Bellini.¹⁰⁰ È possibile che tra di essi egli includesse anche una *Sacra Conversazione* ora a Birmingham.¹⁰¹ Lo studioso criticò la forma «spiacevole» della testa del Cristo, lodando però la resa anatomica del suo corpo (fig. 4).¹⁰² In seguito isolò graficamente il dettaglio della tavola con i piedi del Salvatore. Egli li paragonò in bellezza, forse più che per veridicità anatomica, ai piedi di alcuni personaggi presenti in altri dipinti, plausibilmente mantegneschi. Forse tali dettagli erano rappresentati – come a Copenaghen – di scorcio, in corrispondenza di alcuni gradini (fig. 5).¹⁰³ Probabilmente il legnaghesi si riferì prima ai piedi del Bambino nella *Sacra Conversazione* della Pinacoteca Sabauda,¹⁰⁴ poi a quelli del Battista nella *Pala Trivulzio*¹⁰⁵ e

infine, più probabilmente, a quelli di Mercurio nel *Parnaso*.¹⁰⁶ Dopo essersi soffermato sul contrasto tra «tinta locale caldetta» e le ombre «fredde» utilizzate nel pezzo danese, Cavalcaselle giudicò le «carni» del Cristo Valenti Gonzaga «o spellate o ridipinte ad olio» (fig. 5).¹⁰⁷ In prossimità degli occhi e delle tempie del Nazareno annotò: «ricorda il San Giovanni di Londra / Nazional Galleria» (fig. 6).¹⁰⁸ Verosimilmente lo studioso fu colpito da una peculiarità fisiognomica del disegno di Mantegna, che, al pari del Cristo nella tavola di Christiansborg, connotò il Battista nella *Sacra Conversazione* Monti¹⁰⁹ con occhi grandi e tondi e, soprattutto, con una linea obliqua che ne delinea espressivamente le tempie.¹¹⁰

Il conoscitore si concentrò a lungo sull'abilità di Mantegna di particolareggiare con una «massa di chiaro scuro» il candido panno che cinge la vita del Salvatore (fig. 8).¹¹¹ Egli pose questa «scienza bellissima» (fig. 6)¹¹² del maestro padovano in paragone soprattutto con da Vinci: «Leonardo non ha fatto di più nello studio delle pieghe» (fig. 6).¹¹³ Tale attenzione di Cavalcaselle, che qualche anno più tardi sarebbe stata ribadita anche nel primo tomo della *History of Painting*

99 Andrea Mantegna, *Orazione nell'Orto*, 1458-1460, tempera su tavola, 62,9 × 80 cm, Londra, National Gallery, inv. NG1417 (dal 1894).

100 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4r: «quadri di Bellini? Londra / per pieghe».

101 In relazione al manto del donatore in Giovanni Bellini e bottega, *Sacra Conversazione (Madonna con il Bambino tra santi e un donatore)*, 1505 circa, olio su tavola di pioppo, 91,4 × 81,3 cm, Birmingham, City Art Gallery, inv. 1977P227 (dal 1977). Il pezzo intorno al 1865 era a Londra nella raccolta del IV Earl of Ashburnham (Humfrey 2006, 79).

102 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4r: «testa spiacevole / ma corpo bello / scorcio bello / anatomia bella / forme buone / mani belle così con il tutto».

103 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4v: «belli come a Torino / come a Milano / come a Parigi la allegoria». Levi 1988, 296 nota 26.

104 Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino e santi (Sacra Conversazione)*, 1495 circa (?), tempera su tavola, 61,5 × 87,5 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. 177. In Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 417 nota 5 (da 415), e soprattutto 482, fu riferita alla collaborazione tra Mantegna e Giovanni Francesco Caroto. Parimenti lo fu Giovanni Battista Cavalletto, *Circoncisione*, 1487 circa, pergamena miniata incollata su tavola, 35 × 38,5 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 17862. Bauer-Eberhardt 1993, 75-6.

105 Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino Madonna in gloria tra i santi Giovanni Battista, Gregorio Magno, Benedetto e Girolamo (Pala Trivulzio)*, 1497, tempera su tela, 287 × 214 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 554 (dal 1935). Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 409-10, anche nota 1 (410). In alternativa, lo studioso potrebbe essersi riferito a Cima da Conegliano, *Daniele nella fossa dei leoni*, 1495 circa (?), tempera e olio su tavola, 47 × 33 (57,7 × 43,5) cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 90. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 416 nota 5 (da 415): «monochrome by one of Mantegna's disciples». Plausibilmente il legnaghesi non si riferì a

Andrea Mantegna, *Cristo Morto*, 1475 circa, tempera e colla su tela, 68 × 81 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 198. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 394 («wonderful figure») nota 2 (394-5): «almost repulsive is the detail of the wounds in the feet». Appare inverosimile ritenere anche che egli si riferisse se ai piedi del Bambino in Andrea Mantegna, *Madonna dei Cherubini*, 1485-1490 circa, tempera su tavola, 88 × 70 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 297 (dal 1808). Nel 1865 il pezzo era infatti assegnato a Giovanni Bellini poiché era ancora alterato dalle ridipinture che sarebbero state rimosse nel 1885 da Luigi Cavenaghi.

106 Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 408-9. Eastlake 1874, 299: «allegory of Parnassus».

107 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 4v-5r.

108 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6r.

109 Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino in torno tra i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena (Sacra Conversazione)*, 1490-1505, tempera su tela, 139,1 × 116,8 cm, Londra, National Gallery, inv. NG274 (dal 1855).

110 Poiché il paragone è riferito alla zona sopracciliare e del bulbo oculare, risulta meno probabile che egli volesse comparare il Cristo Valenti Gonzaga all'Evangelista della già citata *Orazione* londinese di Bellini. Benché presenti – al pari del Nazareno di Copenaghen – la bocca aperta (nella quale sono ben visibili i denti), egli ha infatti gli occhi chiusi.

111 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 7v.

112 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4r.

113 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6r. Levi 1988, 247 nota 26.

in North Italy¹¹⁴ induce a riflettere sull'attenzione che, durante tutta la loro carriera, il legnaghese e Crowe ebbero verso la dialettica tecnica e stilistica intercorsa tra Leonardo – e i Leonardeschi – e i maestri delle altre scuole italiane e nordiche. Le ricognizioni in corso tra le carte dello studioso britannico indicano che, sebbene mai terminata, la biografia di Leonardo progettata dai due soci fosse stata da loro – o dal solo Crowe – elaborata fino ad uno stadio avanzato.¹¹⁵ Se fosse stata ultimata, plausibilmente l'opera vinciana dell'inglese e di Cavalcaselle avrebbe paragonato la perizia di Leonardo e dei suoi contemporanei nella costruzione con contrasti chiaroscurali degli effetti tridimensionali dei tessuti da loro dipinti. I due studiosi, inoltre, vi avrebbero forse trattato anche della fortuna collezionistica (Christiansen 1990; Bambach 2004) degli studi di pannello leonardeschi su lino¹¹⁶ o su carta.¹¹⁷ Il paragone tra l'abilità pittorica di Mantegna e di Leonardo nella resa delle pieghe non ha goduto di grande fortuna critica. Nell'Ottocento la maestria di Mantegna nel pannello, tradizionalmente interpretata come una virtuosistica derivazione della sua attenzione archeologica verso l'arte antica, fu ritenuta fonte d'ispirazione per Correggio,¹¹⁸ mentre in tempi più recenti essa è stata associata all'œuvre di Crivelli.¹¹⁹

114 Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 403: «we know of no picture of the master in which form is given with more purity, drapery with more studied art, and chiaroscuro with more Leonardesque perfection».

115 Londra, NAL, coll. 86.ZZ.198, inv. MSL/2001/4/2/1-12 e 13. Levi 1988, 370, 411.

116 Leonardo, *Studio di pannello*, 1470 circa, inchiostro grigio e biacca su tela di lino, 266 × 233 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2255 recto (dal 1793). Leonardo, *Studio di pannello*, 1470 circa, inchiostro grigio e biacca su tela di lino, 240 × 193 mm, Parigi, Fondation Custodia, inv. 6632 (Frits Lugt).

117 Leonardo, *Studio di pannello per figura in ginocchio*, 1491-1494 (?), inchiostro nero e biacca su carta, 213 × 159 mm, Royal Collection, inv. RCIN 912521 (da almeno il 1690).

118 In Malkin 1835, 58, il pannello di Mantegna fu associato, soprattutto in riferimento alla figura di san Giovanni Battista, a Correggio, *Sacra Conversazione (Madonna di San Francesco)*, 1514-1515, olio su tavola, 299 × 245 cm, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 150.

119 Andrea Mantegna, *San Giovanni il Battista*, dettaglio da *Pala di San Zeno*, 1456-1460, pannello destro, tempera su tavola, 213 × 135 cm, Verona, Basilica di San Zeno. Associato a Carlo Crivelli, *San Giacomo il Maggiore*, 1472, tempera e oro su tavola, 97,2 × 32,1 cm, New York, Brooklyn Museum, inv. 78.151.10 in Lightbown 2004, 132.

11 Il divoratore di lame prussiano

In conclusione si segnala un *Ritratto di uomo di ventisette anni*, conservato nelle raccolte reali danesi almeno a partire dall'ultimo quarto del Seicento, che Crowe e Cavalcaselle potrebbero aver osservato durante le loro ricognizioni a Christiansborg (fig. 25).¹²⁰ Il pezzo, datato 1545, è oggi assegnato al Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, che si ritiene abbia operato ad Anversa in concorrenza con Willem Adriaensz Key, Ambrosius Benson e Anthonis Mor. Nel corso dell'ultimo secolo all'ignoto ritrattista fiammingo è stato gradualmente riferito un *corpus* di effigi attribuite in precedenza a Pieter Pourbus o Georg Pencz (Friedländer 1917, 196 nota 100). Nell'Ottocento il dipinto danese era assegnato a Hans Holbein il Giovane e, come riportato da Spengler, era curiosamente noto come il *Ritratto del Cultrivorus Borussicus*.¹²¹ Si tratta dell'appellativo latino assegnato, soprattutto nella letteratura clinica, ad Andreas Grünheide, un giovane servo della gleba prussiano che nel 1635, dopo aver accidentalmente ingerito un coltello, ritornò in salute grazie ad una pionieristica operazione chirurgica.¹²² L'intervento di rimozione della lama, effettuato da Daniel Beckher all'Università di Königsberg, fu ampiamente celebrato dalla comunità medica fiamminga, come testimonia l'invio, dalla Prussia alla raccolta del medico Otto Heurnius (1577-1652), di un *Ritratto del Cultrivorus Borussicus* che fu poi a lungo esposto al Teatro Anatomico di Leiden.¹²³ All'origine della confusione – avvenuta nelle Fiandre o più tardi in Danimarca – tra Grünheide e l'uomo rappresentato nella tavola danese vi è forse anche il dettaglio della spada stretta da quest'ultimo nella mano destra. La lama, infatti, vi appare quasi 'divorata' da successive ridipinture o pulizie. L'ignoto nell'effigie ora a Copenaghen, però, pre-

120 Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, *Ritratto di uomo di 27 anni (Sir Thomas Gresham?)*, 1545, olio su tavola, 94 × 68 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSp739 (da prima del 1690). URL <https://goo.gl/f11Hfm> (2018-08-20).

121 Assegnato a Hans Holbein il Giovane in Spengler 1827, 461-2 nota 739 («Cultivori Borussici Portrait») e in Forte gnelse 1864, 34 nota 355.

122 Veryard 1701, 8: «Cultivorus Prussianus». Gurischius 1730, 323: «Cultrivorus Prussiacus seu Regiomontanus» o «Borussicus». de Plouquet 1809, 265: «Cultrivorus Borussicus».

123 Ignoto, *Ritratto di Andreas Grünheide (Cultrivorus Borussicus)*, 1635-1639, olio su tela, 101 × 77 cm, Leiden, Rijksmuseum Boerhaave te Leiden, inv. P00789 (dal Teatro Anatomico di Università di Leiden).

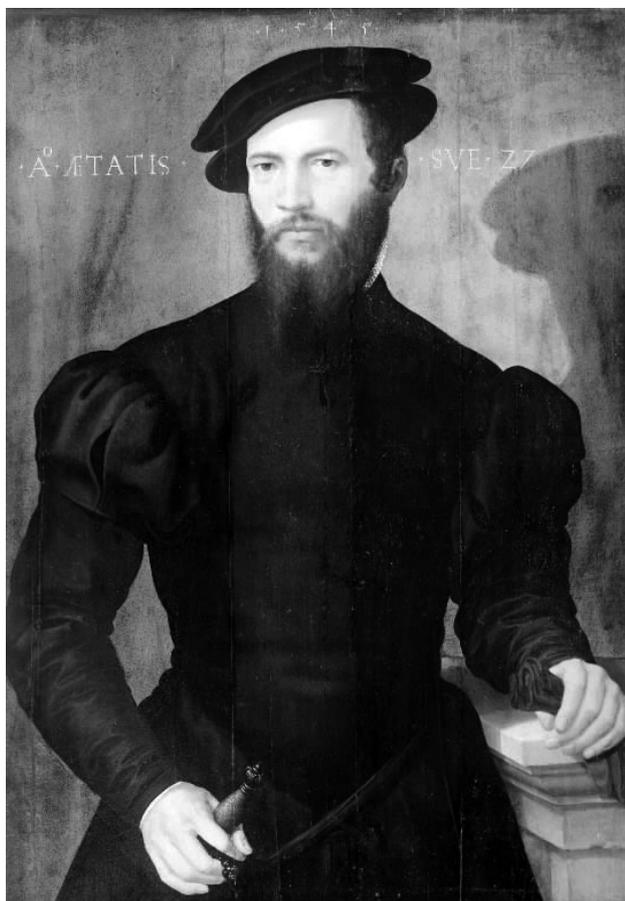


Figura 25. Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, *Ritratto di uomo di 27 anni (Sir Thomas Gresham?)*. 1545. Olio su tavola, 94 x 68 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp739. ©www.smk.dk Public Domain

senta non poche similitudini fisiognomiche e la stessa età di Sir Thomas Gresham (1518-1579). Intorno al 1545, per giunta, il mercante inglese si trovava molto probabilmente ad Anversa, dove si ritiene che il Maestro degli Anni Quaranta abbia realizzato il dipinto ora conservato in Danimarca. Gresham fu infatti immortalato nella città fiamminga nel 1544 da un altro – anch'esso ignoto – pittore in un pezzo ora conservato a Londra.¹²⁴ Non si può escludere, dunque, che la tavola dello Statens Museum for Kunst rappresenti proprio Gresham. Si segnala infine come un'ignota coetanea della consorte del banchiere elisabettiano, Ann Fernley (1519-1596), fosse stata effigiata in un'opera risultata centrale (Friedländer 1917, 196 nota 100) per la delineazione dell'œuvre

¹²⁴ Ignoto artista fiammingo, *Ritratto di Sir Thomas Gresham*, 1544, olio su tavola, 167,5 x 109 cm, Londra, Merçers' Company. Strong 1969, 130, § 1 («The style would definitely favour Antwerp»).

del Maestro degli Anni Quaranta: il *Ritratto di donna di ventisei anni* (1545), un tempo nella raccolta berlinese di Richard von Kaufmann e di seguito nella collezione neerlandese – poi in parte dispersa in Sudamerica – von Pannwitz (Friedländer 1975, 93 nota 251).¹²⁵ Alcuni anni più tardi, per di più, la moglie di Gresham fu certamente immortalata da Anthonis Mor in un dipinto che, come il suo *pendant*,¹²⁶ è oggi conservato al Rijksmuseum dopo aver costituito uno dei vanti della raccolta Walpole e poi dell'Ermitage Imperiale di San Pietroburgo.¹²⁷ Nel caso in cui l'effigie di Copenaghen rappresentasse Gresham, dunque, non si potrebbe escludere che essa potesse comporre – assieme ad un ipotetico ritratto coevo della moglie – un dittico simile a quello oggi ad Amsterdam, che Cavalcaselle potrebbe aver osservato durante la sua presenza in Russia nel settembre del 1865.¹²⁸

Appendice

- a. Dipinti non esposti al pubblico nel 1865 a Christiansborg e trasferiti a Kronborg entro il 1884: 1. Giuseppe Caletti (?), *Saul e Davide con la testa di Golia (o Astolfo e un paggio con la testa di Orrile?)*, olio su tela, 94,5 x 73 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp139. Come segnalato da Jesper Svenningsen (URL <https://goo.gl/2AtBZa>, 2018-08-20), si tratta di una copia dal dipinto di Dosso Dossi (olio su tela, 98 x 83 cm) della Galleria Borghese di Roma (inv. 181). Intriso della maniera di Pietro della Vecchia e del Padovanino 2. Jacopo Bassano, *Decollazione del Battista*,

¹²⁵ Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, *Ritratto di donna di 26 anni (Ann Fernley Gresham?)*, 1545, olio su tavola, 58 x 45 (o 55 x 48) cm, ubicazione attuale ignota (già a De Hartekamp, Heemstede, raccolta von Pannwitz).

¹²⁶ Anthonis Mor, *Ritratto di Sir Thomas Gresham*, 1555 circa o 1560-1565, olio su tavola, 90 x 75,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3118 (acquistato nel 1931).

¹²⁷ Anthonis Mor, *Ritratto di Ann Fernley Gresham*, 1555 circa o 1560-1565, olio su tavola trasportato su tela, 88 x 75,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3119 (acquistato nel 1931).

¹²⁸ Sebbene tra le carte russe di Cavalcaselle finora note (Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo IV) non siano presenti schizzi o annotazioni dei due ritratti oggi al Rijksmuseum (Levi 1988, 248, 297 nota 28; Franz 2017), non si può escludere che eventuali sue riflessioni – grafiche o verbali – sulle due opere siano collocate in altri fascicoli veneziani oppure nel Fondo Crowe.

- 1550 circa, olio su tela, 131 × 126 cm, SMK, inv. KMSsp132 (URL <https://goo.gl/ZKfz5v>, 2018-08-20). 3. Copia del XVI secolo da Raffaello, *Madonna di Loreto*, 117,5 × 90,3 cm, tempera su tavola Copenaghen, SMK, inv. KMSsp6 (URL <https://goo.gl/MRYVnL>, 2018-08-20).
- b. Dipinti non esposti al pubblico nel 1865 a Christiansborg e trasferiti a Fredenborg entro il 1884: 1. Tiziano (attribuito a), *Ritratto virile*, 1571, olio su tavola, 68 × 52 cm, SMK, inv. KMSsp137 (URL <https://goo.gl/eq6vyU>, 2018-08-20). 2. Francesco Beccaruzzi, *Ritratto di suonatore di viola da gamba*, olio su tela, 87,5 × 62,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp141 (URL <https://goo.gl/c5xDuK>, 2018-08-20). 3. *Ritratto di guerriero (Carlo il Temerario?)*, olio su tavola, 90 × 67 cm, SMK, inv. KMSsp142). È una variante antica di Dosso Dossi, *San Guglielmo d'Aquitania*, 1530-1535, olio su tela, 85 × 73,3 cm, Royal Collection, inv. RCIN 405775. Il pezzo danese reca ancora la tradizionale - quanto sorprendente - assegnazione a Sebastiano del Piombo. Differisce da altre varianti ultramontane del dipinto di Hampton Court considerate ritratti di Carlo il Temerario, una delle quali, su tela (95,6 × 75,6 cm), fu battuta all'asta da Bonhams a Londra il 13 aprile 1999 con assegnazione alla bottega di Jan van Hemessen (URL <https://goo.gl/taVDyA>, 2018-08-20). 4. *Sacra Famiglia con san Giovannino*, olio su tavola, 90,5 × 77,5 cm, SMK, inv. KMS570. Acquistata da Høyen nel 1848. Riferita oggi ad un imitatore di Giulio Romano e Perin del Vaga, risente della produzione di Ridolfo del Ghirlandaio e, in misura minore, del Sodoma e di Puligo (URL <https://goo.gl/ubQBUA>, 2018-08-20).
- c. Tra i dipinti salvati nel 1884 dal rogo di Christiansborg e non esposti al pubblico (perché posti nei depositi) nel 1865: Francesco Menzocchi (attribuito a), *Sacra Conversazione (San Bernardo di Chiaravalle contempla la Madonna del Latte durante il Matrimonio Mistico di santa Caterina da Siena)*, olio su tavola, 133,8 × 106,7 cm, SMK, inv. KMSsp8 (dal 1763, Valenti Gonzaga). Assegnato a Giulio Romano in Spengler 1827, 9-10 nota 8 (URL <https://goo.gl/aqDVXc>, 2018-08-22).

Bibliografia

- Bambach, Carmen (2004). «Leonardo and Drapery Studies on "Tela Sottilissima di Lino"». *Apollo*, 159(503), 44-55.
- Baumann, Heinrich Raimond (1875). *Rafael. Opp tegnelser efter Prof. N.L. Høyens Forelæsninger i Vinteren 1866-1867*. Kjøbenhavn: Thomas Linds Forlag.
- Bloch, Emil (1875). *Catalog over den kongelige Malerisamling paa Christiansborg Slot*. Kjøbenhavn: Bianco Lunos Bogtrykkeri.
- Bjerre, Henrik (2008). «Picture Frames in the Old Royal Collection». Bjerre, Henrik (ed.), *Frames = State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 59-88.
- Borean, Linda (2005). «Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento». Aikema, Bernard; Lauber, Rosella; Seidel, Max (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima = Atti del Convegno* (Venezia, 21-25 settembre 2003). Venezia: Marsilio, 321-43.
- Bredal-Jørgensen, Jøn et al. (2011). «Striking Presence of Egyptian Blue Identified in a Painting by Giovanni Battista Benvenuto from 1524». *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 401, 1433-9. URL <https://goo.gl/GnV58a> (2018-07-12).
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2000). «220. Ritratto d'uomo con libro e orologio». Pedrocchi, Filippo, *Tiziano*. Milano: Rizzoli, 262.
- Christiansen, Keith (1990). «Leonardo's Drapery Studies». *The Burlington Magazine*, 132(1049), 572-3.
- Christiansen, Keith (2005). «5. The Meeting of Joachim and Anna at the Golden Gate». Christiansen, Keith (ed.), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master = Exhibition Catalog* (Milano, 13 October 2004-9 January 2005; New York, 1 February-1 May 2005). New Haven: Yale University Press, 154-5.
- Collodel, Sabina (2013). *Francesco Beccaruzzi* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Crowe, Joseph Archer (1895). *Reminiscences of Thirty-five Years of My Life*. London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1857). *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*. London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista [1857] (1872). *The Early Flemish*

- Painters. Notices of their Lives and Works.* London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1864-6). *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*. 3 vols. London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista [1864-66] (1903-1911). *A History of Painting in Italy*. 6 vols. Edited by Robert Langton Douglas, Tancred Borenius, Sandford Arthur Strong and Giacomo De Nicola. London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1903). «Giotto and the Giottesques». Crowe, Cavalcaselle 1903-1911, vol. 2.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1911). *Florentine Masters of the Fifteenth Century*. Crowe, Cavalcaselle 1903-1911, vol. 4.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista [1864] (1909). *A New History of Painting in Italy*, vol. 2. Edited by Edward Hutton. London/New York: Dent.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1869-76). *Geschichte der Italienischen Malerei*. 6 Bde. Leipzig: Hirzel.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1869). *Geschichte der Italienischen Malerei*. Bd. 2. Leipzig: Hirzel.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1870). *Geschichte der Italienischen Malerei*. Bd. 3. Leipzig: Hirzel.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1872b). *Geschichte der Italienischen Malerei*. Bd. 4. Leipzig: Hirzel.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A History of Painting in North Italy*. 2 vols. London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1877). *The Life and Times of Titian: with Some Accounts of His Family*, vol. 2. London: Murray.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1882). *Raphael. His Life and Works*, vol. 1. London: Murray.
- Dal Pozzolo, Enrico Maria (2008). *Colori d'amore: parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*. Treviso: Canova.
- de Plouquet, Wilhelm Gottfried (1809). *Literatura medica digesta sive repertorium medicinae practicae, chirurgiae atque rei obstetricae*, vol. 3, M-Q. Tubinga: Cotta.
- di Sabatino, Valentina (2009). «Gli Statuti di Monteleone di Spoleto: 'a honore et essaltazione et grandezza del Eccellentissimo et Illustrissimo ser Alberico Cybo Malaspina'». *Il feudo di Ferentillo al tempo di Alberico I Cybo Malaspina (1553-1623). Istituzioni, economia, arte, confini = Atti del Convegno* (Ferentillo, 30 aprile-1 maggio 2008). A cura di Paolo Pelù, Olga Raffo. Modena: Aedes Muratoriana, 91-106.
- Donati, Andrea (2014). *Paris Bordone. Catalogo Ragionato*. Soncino: Edizioni dei Soncino.
- Eastlake, Elizabeth (1874). *Handbook of Painting. The Italians Schools*, vol. 2. London: Murray.
- Ekserdjian, David (2016). «47. Ritratto di Lorenzo Cybo». Ekserdjian, David (a cura di), *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento = Catalogo della mostra* (Roma, 12 marzo-26 giugno 2016). Cinisello Balsamo: Silvana, 206.
- Embree, Michael (2007). *Bismarck's First War. The Campaign of Schleswig and Jutland 1864*. Solihull: Helion & Co.
- Emiliani, Andrea (2008). *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, vol. 1. Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Ericani, Giuliana (2010). «22. Ritratto di senatore». Ballarin, Alessandro; Ericani, Giuliana (a cura di). *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio = Catalogo della mostra* (Bassano del Grappa, 6 marzo-13 giugno 2010). Milano: Electa, 95-7.
- Fadda, Elisabetta (2017). «Correggio, Anselmi e Rondani. Firme d'artista nella Scuola di Parma». *Venezia Arti*, 26, 157-70. DOI 10.14277/2385-2720/VA-26-17-9.
- Fagiolo Dell'Arco, Maurizio (1970). *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Falomir, Miguel (2008). «Titian's Last Portraits». *Late Titian and the Sensuality of Painting = Exhibition Catalog* (Vienna, 17 ottobre 2007-7 gennaio 2008; Venezia, 1 febbraio-21 aprile 2008). Edit by Sylvia Ferino-Pagden. Cinisello Balsamo: Silvana, 139-45.
- Farnedi, Giustino (2017). «Leone Pavoni abate di San Pietro di Perugia». *Sassoferrato dal Louvre a Perugia. La collezione riunita = Catalogo della mostra* (Perugia, 8 aprile-5 novembre 2017). A cura di Cristina Galassi. Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 289-303.
- Fortegnelse (1864). *Fortegnelse over den Kongelige Malerisamling paa Christiansborg Slot*. Kjobenhavn: Bianco Luno.
- Frabetti, Giuliano (1954). «La S. Cecilia di Raffaello e alcune conseguenze ferraresi». *Em-*

- porium. *Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura*, 119, 713(4), 215-9.
- Franz, Fabio (2013). «Notes on Cavalcaselle's 1865 Visit to Stockholm». *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 19(2012), 165-72.
- Franz, Fabio (2017). «An Inspirational Milieu: St. Petersburg Cosmopolitan Collections of Old Masters». *Experiment*, 23(1), in *Memoriam: Dmitry Vladimirovich Sarabyanov = Proceedings of the 5th RACG Workshop* (Brema, 26-27 novembre 2015), 81-92.
- Friedländer, Max Jacob (1917). *Die italienischen Gemälde*, Bd. 1 von *Die Sammlung Richard Von Kaufmann*. Berlin: Cassirer&Helbing.
- Friedländer, Max Jacob (1923). «Barocci und Tintoretto». *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1, 259-62.
- Friedländer, Max Jacob (1975). *Anthonis Mor and His Contemporaries. Early Netherlandish Painting*. Edit by Henri Pauwels, Gerard Leme mens. Leyden: Sijthoff, 13.
- Gillgren, Peter [2011] (2017). *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*. London/ New York: Routledge.
- Dal Poggetto, Paolo (1999). «b. Adorazione dei Magi». Bon Valsassina, Caterina; Guccione, Margherita (a cura di), *Arte dal Medioevo al Novecento*. Vol. 2 di *Acquisizioni e donazioni 1996-1998*. Roma: Guerzoni, 102-3.
- Gurischius, Martinus [Martin Schurig] (1730). *Tractatus historico-medicus de chilo humano*. Leipzig: Weidmann.
- Hoet, Gerard (1752). *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelve pryzen zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op anderen Plaatzten in het openbaar Verkogt*, vol. 2. Gravenhage: van Baalen.
- Humfrey, Peter (2006). «5. Giovanni Bellini. Virgin and Child with Saints Peter and Mark and a Donor». *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting = Exhibition catalog* (Washington, 12 marzo-26 giugno 2016; Vienna, 17 ottobre 2006-7 gennaio 2007). Edit by David Alan Brown, Sylvia Ferino-Pagden. New Haven/London: Yale University Press, 77-9.
- Høgsbro, Kirsten-Elizabeth (1994). «N.L. Høyen og Chr. J. Thomsen». *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1994*, 172-86, 206-7. URL <https://goo.gl/TohrXA> (2018-07-12).
- Krohn, Mario (1910). *Italienske billeder i Danmark*. København: Nordisk Forlag.
- Levi, Donata (1988). *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi.
- Levi, Donata (unpublished). «Rediscovering Crowe». *A Revolution in Taste. Francis Haskell's 19th Century = International convention* (Oxford, 23-24 ottobre 2015).
- Lightbown, Ronald W. (2004). *Carlo Crivelli*. New Haven: Yale University Press.
- Loisel, Catherine (2008). «L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci». *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 52, 2-3, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz = Tagungsband* (Florenz, 22-23 settembre 2008), 205-13.
- Lucco, Mauro (a cura di) (2006). «15. Pallade espelle i Vizi dal giardino delle Virtù». *Mantegna a Mantova 1460-1506 = Catalogo della mostra* (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007). Milano: Skira, 100-1.
- Madsen, Karl (1898). «Venetianske Portrætbilleder i den kgl. Malerisamling». *Kunstbladet, Nordisk Tidsskrift*, 288-304.
- Malkin, Arthur Thomas (1835). *The Gallery of Portraits: with Memoirs*. London: Clowes.
- Mantegna (2008). *Mantegna 1431-1506 = Catalogo della mostra* (Parigi, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009). A cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud. Milano: Skira
- Moretti, Lino (a cura di) (1973). *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri = Catalogo della mostra* (Venezia-Verona, 1973). Vicenza: Neri Pozza.
- Olsen, Harald (1955). *Federico Barocci. A Critical Study in Italian Cinquecento Painting*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Passavant, Johann David (1839). *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Leipzig: Brockhaus.
- Pergam, Elizabeth A. [2011] (2017). *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public*. Farnham: Ashgate.
- Ruiz Manero, José María (2004). «Obras y noticias de Paris Bordón en España». *Archivo Español de Arte*, 77(306), 194-9. URL <https://goo.gl/WyVEfT> (2018-07-12).
- von Rumohr, Karl Friedrich (1825). «Alterthümer und Schätze der Kunst zu Kopenhagen und in Seeland überhaupt». *Kunst-Blatt*, 6, 345-6.
- Russell, Francis (1987). «A portrait by Orazio Vecellio». *The Burlington Magazine*, 129 (1008), 186.
- Sabbatucci, Giovanni; Vidotto, Vittorio (2002). *Storia Contemporanea. L'Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.

- Savonuzzi, Claudio (1972). «Il Caletti, di nuovo». *Musei Ferraresi*, 2, 31-36.
- Seccaroni, Claudio (2010). «Bilancio statistico e riflessioni sulla tecnica pittorica di Sebastiano del Piombo». *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale = Atti del Convegno Internazionale* (Roma, 13-14 maggio 2009). A cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini, Claudio Seccaroni. Firenze: Nardini, 126-31.
- Sforza, Giovanni (1912). «Alberico Cybo Malaspina principe di Massa e il suo carteggio letterario». *Scritti varii di erudizione e critica in onore di Rodolfo Renier*. A cura di Laura Ricci. Torino: Bocca, 1071-102.
- Simonetti, Simonetta (1986). «Profilo di Bonifacio de' Pitati». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 15, 83-134.
- Spengler, Johan Conrad (1827). *Catalog over det Kongelige Billedgalleri paa Christiansborg*. Kiöbenhavn: Thieles Bogtrykkeri.
- Strong, Roy (1969). *Text*. Vol. 1 of *National Portrait Gallery. Tudor and Jacobean Portraits*. London: Her Majesty's Stationery Office.
- Svenningsen, Jesper (2014). «A Noble Circle. The Vogue for Collecting Italian Paintings in Denmark 1690-1730». *RIHA Journal*, October-December, *Special Issue, Collecting Italian Art North of the Alps*, 100. URL <https://goo.gl/6f3vB7> (2018-07-12).
- Tagliaferro, Giorgio (2009a). «I. 4 Assistenti al lavoro: la produzione fra terzo e quinto decennio». Tagliaferro, Giorgio et al., *Le botteghe di Tiziano*. A cura di Tessie Vecchi. Firenze: Alinari 24 Ore, 110-31.
- Tagliaferro, Giorgio (2009b). «II. 2 L'ascesa di Orazio Vecellio». Tagliaferro, Giorgio et al., *Le botteghe di Tiziano*. A cura di Tessie Vecchi. Firenze: Alinari 24 Ore, 192-221.
- Tagliaferro, Giorgio (2009c). «II. 4 Il clan Vecellio: l'attività estrema della bottega e l'eredità artistica del maestro». Tagliaferro, Giorgio et al., *Le botteghe di Tiziano*. A cura di Tessie Vecchi. Firenze: Alinari 24 Ore, 274-315.
- Terwesten, Pieter (ed.) (1770). *Catalogus of naamlyst van schilderyen*, vol. 3, of *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver pryzen zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op anderen Plaatzten in het openbaar Verkogt*. Gravenhage: Johannes Gaillard.
- Tøndborg, Britta (2004). *From Kunstskammer to Art Museum: Exhibiting and Cataloguing Art in the Royal Collections in Copenhagen, in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* [PhD dissertation]. London: Courtauld Institute of Art.
- Tüskés, Anna (2008). «La collezione di dipinti italiani di Marcello de Nemes (1866-1930)». *Rivista di studi ungheresi. Saggi sulla cultura ungherese*, Nuova Serie, 7, 59-76. URL <https://goo.gl/f3sAS5> (2018-07-12).
- Veryard, Ellis (1701). *An Account of Divers Choice Remarks, as Well as Geographical, as Historical, Political, Mathematical, Physical, and Moral Taken in a Journey Through the Low-Countries, France, Italy, and Part of Spain with the Isles of Sicily and Malta*. London: Smith&Wolford.
- Villadsen, Villads (1998). *Statens Museum for Kunst: 1827-1952*. København: Gyldendal.
- Vodret Adamo, Rossella; Morselli, Raffaella (a cura di) (2005). *Ritratto di una collezione. Panini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga dell'occhio = Catalogo della mostra* (Mantova, 5 marzo-15 maggio 2005). Ginevra/Milano: Skira.
- De Vos, Dirk E. (1994). *Hans Memling. The Complete Works*. Antwerp: Ludion.
- Waagen, Gustav Friedrich (1850). «Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli». Raumer, Friedrich (Hrsg.), *Historisches Taschenbuch*, 3(1). Leipzig: Brockhaus, 471-594.
- Weilbach, Philip (1894). «Høyen, Niels Laurits». Bricka, Carl Frederick (ed.). *Dansk Biografisk Lexikon, Holst-Juul*, 8: 254-62. URL <https://goo.gl/76vmJq> (2018-07-12).
- Wethey, Harold Edwin (1969). *The Religious Paintings*. Vol. 1 of *The Paintings of Titian*. London: Phaidon.
- Wethey, Harold Edwin (1971). *The Portraits*. Vol. 2 of *The Paintings of Titian*. London: Phaidon.
- Williamson, George Charles (1899). *Bernardino Luini*. London: George Bell and Sons.