

CONCORSO

arti e lettere III 2009

direttore editoriale: Federica Nurchis
direttore responsabile: Simone Facchinetti

redazione: Daniela Artusa, Roberto Cara, Martina De Petris,
Giacomo Giannelli, Federico Orsi, Alessandro Uccelli

progetto grafico: Fade Out

stampa: ZETAGRAF s.n.c. Milano

AUT. DEL TRIBUNALE DI MILANO N. 316 DEL 9 MAGGIO 2006
QUESTA RIVISTA È REALIZZATA CON IL FINANZIAMENTO
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
AI SENSI DELLA LEGGE 3 AGOSTO 1985, N°429

SOMMARIO

5 *Editoriale*

Chiara Battezzati 6 *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte
nell'Italia settentrionale*

Carl Friedrich von Rumohr 24 *Antologia*

98 *Bibliografia*

«Concorso. Arti e Lettere» prosegue sulla strada intrapresa tre anni or sono, orientata alla pubblicazione di interventi – soprattutto di giovani – funzionali agli studi storico-artistici e letterari.

Dopo il numero su Cavalcaselle e quello rivolto a problemi di museografia milanese nel Novecento, sono qui presentati i risultati del lavoro di Chiara Battezzati, dedicato alla figura del conoscitore tedesco Carl Friedrich von Rumohr, frutto delle ricerche effettuate per la tesi di laurea magistrale, discussa presso l'Università degli Studi di Milano con Giovanni Agosti, nell'anno accademico 2007-2008.

Il contributo ricostruisce il percorso di tre viaggi di Rumohr nell'Italia settentrionale, tra il 1804 e il 1837, sulla base di alcuni scritti: in particolare i Drey Reisen nach Italien e l'articolo Gemälde von Moretto, che per la prima volta sono stati tradotti in lingua italiana.

A seguito di un saggio introduttivo volto a inquadrare il contesto di riferimento, ma anche la personalità e il gusto dello studioso, si offre un'antologia di testi che lasciano emergere pensieri e riflessioni di Rumohr sull'arte di quest'area geografica.

Anche per questo numero la redazione della rivista ha consapevolmente perseguito l'obiettivo di dare risalto al lavoro di giovani impegnati in ricerche di comprovata serietà e interesse, volendo reagire alla società odierna, che talvolta sembra apprezzare maggiormente *fabulae* artistiche rispetto alle scoperte raggiunte sulla base di ricerche storiche, filologicamente condotte sulla scorta dell'analisi di testi e documenti. Di tale visione siamo debitori all'insegnamento di Giovanni Agosti.

Un sentito ringraziamento va inoltre a Rossana Sacchi e a Jacopo Stoppa, per la collaborazione e i preziosi consigli.



1. Friedrich Nerly, *Ritratto di Carl Friedrich von Rumohr*, Berlino, Alte Nationalgalerie

L'articolo rende noti i risultati della mia tesi di laurea magistrale in Storia e Critica dell'Arte, dal titolo *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, discussa presso l'Università degli Studi di Milano, a.a. 2007-2008, con Giovanni Agosti, che desidero ringraziare. Un grazie di cuore va anche a Rossana Sacchi, Fiorella Frisoni, Jacopo Stoppa e a tutte le persone che mi hanno aiutato e mi sono state vicino in questi anni.

La tesi ricostruisce tre dei cinque viaggi di Rumohr in Italia (il primo datato 1804-1805, il terzo 1828-1829 e il quarto del 1837) sulla base di alcuni scritti dello studioso, in particolare sui *Drey Reisen nach Italien* (1832) e sull'articolo *Gemälde von Moretto* (1837). La prima fase del lavoro è stata necessariamente dedicata alla traduzione dei testi, inediti in lingua italiana, consultati in gran parte presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella ristampa anastatica curata da Enrica Y. Dilk. È seguita l'analisi dei giudizi artistici espressi dallo studioso. Nella maggior parte dei casi Rumohr indica con precisione il luogo e il momento in cui ha visto un determinato oggetto: ciò è di supporto alla sua identificazione e spesso permette di aggiungere conoscenze sia in merito alla storia conservativa, sia alla fortuna dell'opera. Il saggio è strutturato in modo da far risaltare l'importanza dei testi, presentati in una corposa antologia corredata da un ricco apparato di note.

*CARL FRIEDRICH VON RUMOHR E L'ARTE
NELL'ITALIA SETTENTRIONALE*

Gli storici dell'arte e i critici che si sono occupati di Carl Friedrich von Rumohr si sono essenzialmente concentrati su due argomenti: il problema metodologico e lo studio dei primitivi toscani. Il libro di riferimento per l'approccio allo studioso tedesco va, di conseguenza, identificato nelle *Italienische Forschungen* (Ricerche italiane), pubblicate in tre volumi tra il 1827 e il 1831, essenzialmente dedicate all'esposizione dei risultati dello studio delle fonti d'archivio in Italia e alla riscoperta dei primitivi¹. Il mio studio si rivolge invece ad un aspetto decisamente meno frequentato: l'analisi delle osservazioni di Rumohr relative ad artisti e opere dell'Italia settentrionale. Particolarmente utile, tanto da diventare una sorta di canovaccio sul quale si è sviluppato il lavoro, è stata la lettura dei *Drey Reisen nach Italien* (Tre viaggi in Italia, 1832), volume autobiografico dotato di una certa dignità letteraria, in cui Rumohr racconta la sua giovinezza e i primi tre viaggi in Italia (1805, 1816-1821 e 1828-1829)². L'analisi del testo, di cui vengono presentati nell'antologia alcuni estratti, ha permesso ulteriori approfondimenti, come quello relativo al carteggio Rumohr-Bunsen, ambasciatore prussiano presso la Santa Sede, e quello Rumohr-Federico Guglielmo IV, principe ereditario di Prussia, incentrati sulle trattative e gli acquisti di opere nella Penisola per i musei di Berlino³. Nessuno dei testi citati è espressamente dedicato all'arte dell'Italia settentrionale, ma ciascuno contiene osservazioni interessanti e alcune fondamentali segnalazioni su questa materia. L'unica pubblicazione monografica su un artista dell'Italia del nord risale al 1837: si tratta di un articolo apparso sulla rivista milanese «Echo» dal titolo *Gemälde von Moretto* (Dipinti di Moretto) di notevole importanza per lo studio e la riscoperta del pittore bresciano⁴. Nonostante lo studio dell'arte dell'Italia settentrionale non sia per Rumohr un campo di indagine privilegiato, egli si avvicina presto a queste tematiche.

Agli esordi della sua carriera si collocano le visite alle gallerie di Salzdahlum, di Kassel e di Dresda (tra il 1800 e il 1804), che trovano spazio nei primi capitoli dei *Drey Reisen*. A Salzdahlum ricorda l'*Adamo ed Eva* di Palma il Vecchio, che restituisce al catalogo del pittore di Serina, espungendolo da quello di Giorgione; a Kassel la *Leda* di Giampietrino, allora attribuita a Leonardo e ritenuta una rappresentazione della Carità cristiana; a Dresda le opere di Paolo Veronese provenienti dalla raccolta Cuccina. Durante le visite Rumohr è molto attento ai criteri espositivi adottati nelle gallerie, necessari a migliorare la ricezione delle opere, sia per quanto riguarda il dosaggio della luce, sia la disposizione delle stesse. Tutte e tre le sedi espositive in questione soddisfano le esigenze di un esperto aggiornato come Rumohr, che non manca di sottolineare il suo gradimento.

Durante il primo viaggio in Italia (1805) sosta a Mantova, Bologna, Parma e Milano. Nella città dei Gonzaga rimane particolarmente colpito dall'architettura e dalla decorazione di Palazzo Te – quelle sale dove lo spazio è «affollato di figurazioni e invenzioni fino al soffocamento» –, mentre a Bologna ricorda alcuni capolavori di Francesco Francia e la *Pala Casio* di Boltraffio, ancora conservata nella chiesa della Misericordia, di cui in seguito lamenta la scomparsa. Nel capoluogo emiliano registra la formazione della pinacoteca, a suon di soppressioni, e la dispersione della galleria Zambecari, a lungo meta dei viaggiatori che sostavano in città.

Il protagonista assoluto di questo viaggio è però Correggio, uno dei pittori più amati all'inizio dell'Ottocento. A Parma si arrampica sui ponteggi delle cupole di San Giovanni Evangelista e del duomo per ammirare da vicino gli affreschi dell'Allegri e si dispiace di non poter vedere la Camera di San Paolo, non avendo ottenuto il permesso dall'arcivescovo per entrare nel convento di clausura. Per quanto riguarda Milano accenna solamente all'*Ultima Cena*, di cui denuncia il cattivo stato di conservazione e i pesanti restauri di Stefano Barezzi, mentre del lago Maggiore ricorda le proprietà Borromeo, che non lo impressionano positivamente, anzi si rivelano l'occasione per dar sfogo al fastidio per il gusto barocco. Rumohr, decisamente, non è Stendhal.

Le notizie più interessanti risalgono al terzo viaggio e riguardano il soggiorno milanese, nei primi mesi del 1829. Nel gennaio di quell'anno, su incarico del principe ereditario Federico Guglielmo IV di Prussia, Rumohr deve recarsi a Milano per periziare un presunto Raffaello di proprietà della famiglia Brocca. Questo dipinto, a noi noto grazie all'incisione di Giuseppe Longhi conclusa da Paolo Toschi, non è attualmente rintracciabile; potrebbe trattarsi di un'opera di un artista lombardo della prima metà del Cinquecento che prende spunto e rielabora dei prototipi



2. Giuseppe Longhi e Paolo Toschi, *Madonna del velo*, Londra, British Museum, Dipartimento delle stampe e dei disegni

di Madonne raffaellesche. Da collegare alla proliferazione a Milano di opere ricalcate su modelli raffaelleschi è anche la scoperta di una *Madonna del velo* in Sant'Ambrogio che Rumohr, già nel 1832, attribuisce a Girolamo Figino, segnalazione anteriormente ignota agli studi e che ha dovuto attendere più di centocinquanta anni per essere confermata dalle ricerche di Francesco Frangi⁵.

Rumohr si trasferisce a Milano contro voglia, nonostante la consapevolezza di avere così un'occasione per approfondire la sua conoscenza dell'arte lombarda e per acquistare opere per i musei di Berlino e il re di Prussia; è una città che non gli piace. Le lettere di questo periodo sono piene di

lamentele per il clima troppo freddo, la solitudine, alcuni sintomi di depressione. Unico sollievo sono le visite ai musei, all'Ambrosiana e a Brera in primis, alle collezioni private, dalle più celebri a quelle oggi in parte dimenticate, come la raccolta del medico Carlo Dell'Acqua, e l'amicizia di alcuni personaggi, come Gaetano Cattaneo e Giuseppe Longhi, che probabilmente lo introducono negli ambienti dell'Accademia di Brera e presso gli studiosi milanesi che in questi anni riscoprono la pittura lombarda del Quattrocento e del Cinquecento. L'eco di queste scoperte filtra tra le righe di Rumohr, che non si accontenta di consultare le guide locali, ma si reca personalmente a vedere le opere.

Queste ricognizioni aggiungono sempre qualcosa di personale e danno vita a descrizioni esteticamente rilevanti: sono pagine bellissime quelle che delineano le opere di Leonardo e dei leonardeschi, di Bernardino Luini e di Gaudenzio Ferrari.

Immane è una gita a Pavia: alla Certosa, «il tempio più meraviglioso del mondo», dove apprezza la scultura, che gli pare più aggiornata sulle novità introdotte da Leonardo da Vinci e, semplicemente, più bella della pittura; a casa di Antonio Scarpa, proprietario di una ricca collezione di opere tra la quali spiccava il *Ritratto d'uomo* di Sebastiano del Piombo, oggi a Budapest.

Da Milano si sposta a Bergamo e a Brescia, dove rimane folgorato da Moretto e dai ritratti di Moroni, ma anche da Previtali, Romanino e Cariani, mentre non riesce a sopportare Lorenzo Lotto, tanto da volerlo – testuali parole – lapidare! Prosegue il suo viaggio nel Veneto facendo tappa a Verona, Vicenza, Padova e Venezia, biasimandosi per non essere riuscito a condurre nuove ricerche negli archivi, per mancanza di tempo.

Il soggiorno si rivela un'occasione per tentare alcuni acquisti di opere d'arte per le collezioni del re di Prussia, poi confluite nelle raccolte dei musei di Berlino. Si possono seguire le trattative di Rumohr con i mercanti e i collezionisti in particolare attraverso il carteggio con l'ambasciatore prussiano Bunsen. Queste lettere offrono puntuali resoconti sullo stato delle collezioni e delle opere (è sua, ad esempio, una delle prime menzioni del *Ritratto di Isabella d'Este* di Leonardo, le cui condizioni di conservazione erano allora davvero pessime) e rivelano in Rumohr un *travel agent* esperto e onesto, capace di inseguire un affare, ma allo stesso tempo di condannare coloro che, privi di qualsiasi valore morale, ricercavano solo facili guadagni.

L'ultimo excursus riguarda il quarto viaggio in Italia, nel 1837. Rumohr trascorre l'intero soggiorno in Lombardia dove, in contatto con gli agronomi milanesi, analizza il sistema agricolo lombardo dal punto di vista del suo sfruttamento economico, meditando di esportarlo in Germania. Con Gio-



3. Gerolamo Figino, *Madonna del velo*, Milano, Sant' Ambrogio, cappella di San Giorgio

vanni Frizzoni visita gli impianti di irrigazione dell'abbazia cistercense di Chiaravalle e si interessa alla sericoltura. Dopo aver trascorso alcune settimane a Colle di Pasta, nella residenza estiva della famiglia Frizzoni, si stabilisce a Milano per lavorare negli archivi: gode dell'appoggio del segretario dello Stato di Milano Karl Czoering, alle prese con la stesura di statistiche agricole e sulla vita dei contadini lombardi, e di Giuseppe Bruschetti, ingegnere interessato alle tecniche di irrigazione e autore di un manuale sul tema.

Sempre nel 1837 appare sulla rivista milanese stampata in lingua tedesca «Echo. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Leben und Mode», l'articolo *Gemälde von Moretto*. Il giornale, edito da Francesco Lampato dal 1833 al 1841, si pone l'obiettivo di divulgare, attraverso la pubblicazione di estratti, informazioni che hanno per argomento la letteratura, il teatro, le scienze, la moda, la climatologia e l'arte⁶. In questo breve saggio, Rumohr attribuisce per la prima volta la *Santa Giustina* di Vienna a Moretto, espungendola definitivamente dal catalogo di Pordenone grazie ad acuti confronti con opere ancora conservate a Brescia, come l'*Incoronazione della Vergine e santi* in San Nazaro e la *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Rocco, Martino e Sebastiano* nella chiesa delle Grazie. Nell'articolo parla anche di un'*Assunzione della Vergine*, molto simile a quella nel Duomo Vecchio di Brescia, che si trovava a Roma in collezione Fesch e che non è stato possibile rintracciare, e per la prima volta collega al pittore bresciano anche la *Madonna con il Bambino e Sant'Antonio Abate* della collezione Liechtenstein, incrementando il corpus dell'artista.

Per una biografia di Carl Friedrich von Rumohr

Riuscire a delineare in sintesi, mettendo in fila date e avvenimenti, un profilo di Carl Friedrich von Rumohr è un'impresa complicata: il rischio è quello di sminuire una personalità tanto complessa e "onnivora" – si interessa d'arte, di scienze sociali, di agraria, di letteratura, scrive alcune novelle e un manuale di cucina –, svuotandola della sua vivacità, magari disossandola fino a renderla un banale cliché del conoscitore straniero in viaggio in Italia. La sua figura di intellettuale e di studioso è stata a lungo dimenticata, soprattutto in Italia, nonostante egli possa essere considerato come uno dei fondatori della moderna storia dell'arte.

Della vita di Rumohr si conosce più o meno tutto, basta non fermarsi al modesto paragrafo sul manuale di Kultermann o al troppo scarso profilo dell'*Enciclopedia Treccani*⁷. Il barone von Rumohr nasce il 6 gennaio 1785 a Reinardtsgrimm, nei pressi di Dresda, Sassonia, da un'antica e ricchissima famiglia dello Holstein. Le prime manifestazioni dei suoi interessi artistici risalgono all'adolescenza: quasi tutti i biografi ricordano la visita alla città di Söder, nel distretto regionale di Hildesheim. In questo luogo sorge la residenza di proprietà dei Brabeck dove erano ospitate le raccolte artistiche della famiglia, che annoveravano circa quattrocento opere anche di grandi maestri come Dürer, Tiziano e Rembrandt. Rumohr, forse peccando un poco di presunzione, trent'anni dopo annota: «Ricordo con gioia l'indipendenza di sentimenti e di giudizio con i quali a soli 15 anni, mi avvi-

cinai per la prima volta ad alcuni dipinti buoni ed eccellenti a Söder. Senza esitazione mi decisi per il prezioso Ruysdael di quella raccolta, studiai assiduamente il piccolo Correggio, una Madonna, rifiutai con scherno il cosiddetto Raffaello e dubitai del Claude Lorrain. A dire il vero non conoscevo affatto questi maestri; ma mi ero costruito un'idea certa, sicura e decisa relativa al loro valore e dedussi dal Correggio, che quel Raffaello avrebbe dovuto essere un dipinto diverso, molto più innovativo⁸.

Dal 1802 frequenta l'università di Gottinga dove viene fortemente influenzato dagli insegnamenti di Johann Dominicus Fiorillo, che introduce lo studio filologico delle fonti documentarie applicato alla storia dell'arte⁹.

Conclusi gli studi, si trasferisce a Dresda. Entra nei circoli romantici dove incontra i fratelli Franz e Johannes Riepenhausen – forse anche Ludwig Tieck¹⁰ – e, come spesso accade ai giovani romantici tedeschi, si converte al cattolicesimo¹¹.

Nel 1804, alla morte del padre, eredita un patrimonio molto sostanzioso che gli permette di secondare con assoluta libertà le sue inclinazioni. Decide di partire per un viaggio in Italia, il primo: è il 1805. Le mete sono Roma e Napoli; la compagnia è quella dei Riepenhausen, di Ludwig Tieck e del fratello scultore Christian Friedrich. Entrati in Italia dal Tirolo, sostano a Trento, Verona, Mantova, Bologna, Firenze e Pisa, dove può finalmente ammirare le opere dei primitivi toscani.

Nella capitale pontificia frequenta i circoli di compatrioti vicini ai Nazareni e di orientamento purista e la casa del diplomatico prussiano Karl Wilhelm von Humboldt¹². Grazie all'esempio di Ludwig Tieck, che già in Germania si era avvicinato allo studio del Medioevo e delle fonti scritte, Rumohr consolida il suo interesse per i materiali d'archivio e si reca più volte alla Biblioteca Vaticana per consultare i manoscritti ivi conservati¹³. All'inizio del nuovo anno parte per Napoli, dove vede i capolavori della collezione borbonica non ricoverati a Palermo, le antichità pompeiane a Portici, la collezione Farnese e partecipa all'allegria vita mondana. Dopo un passaggio a Paestum, Capri ed Ischia, torna a Roma e da lì in Germania, sempre in compagnia di Ludwig Tieck, sostando a Firenze, a Parma e a Milano. Rientrato in patria nel 1806, a soli 21 anni, si immerge con fervore negli studi, stimolato dal bagaglio di nozioni, immagini e ricordi portato dall'Italia e dalla conoscenza di grandi personalità della cultura tedesca, rimanendo sempre in contatto con l'amico Tieck. A questi anni risalgono alcune testimonianze che tratteggiano con vivacità la figura di Rumohr. Bettina Brentano von Arnim lo descrive come un uomo dal «temperamento caldo e vivo, esuberante ed angusto», «un capriccioso dilettante in arte e in scienza, [...] un ottimo, docile figlio dei propri ghi-

ribizzi», sottolineando anche la sua inclinazione al «cattivo umore»¹⁴. Il filosofo Heinrich Steffens, a lungo ospite a Rothenhausen, in una delle residenze della famiglia Rumohr, sottolinea come, dopo il soggiorno in Italia, lo studioso avesse «acquisito una conoscenza della pittura certamente vasta e sicura» e come fosse «nella posizione invidiabile di poter seguire interamente le sue inclinazioni»¹⁵. Anche grazie alla frequentazione di Steffens il giovane si appassiona alla causa antinapoleonica; per questo motivo è costretto ad interrompere gli studi e a fuggire a Praga e in seguito, probabilmente, a Vienna. Già nel 1808 rientra in Germania. A Monaco frequenta l'Accademia di Belle Arti e conosce il figlio del direttore Robert Langer e il principe ereditario di Baviera; ma, soprattutto, si lega agli Schelling. Preziosa testimonianza è quella di Caroline Schelling che descrive Rumohr come un giovane troppo indolente per far fruttare appieno le proprie risorse intellettuali e troppo distratto dall'attività cospirativa. Caroline, però, riesce a cogliere la sua caratteristica più autentica: la capacità di avvicinarsi all'arte in modo concreto, sensitivo-sperimentale, che lo differenzia dai suoi contemporanei e lo distanzia dalle correnti filosofico-estetiche dell'epoca¹⁶. All'inizio del nuovo decennio lavora ai suoi primi saggi come *Castor und Pollux*¹⁷ e altri scritti pubblicati nel 1813 sul «Deutsches Museum» di Friedrich Schlegel, con cui divulga la critica all'estetica neoclassica e le prime riscoperte del Medioevo tedesco, soprattutto dal punto di vista architettonico¹⁸.

Nel 1816 parte per un nuovo viaggio in Italia, il secondo, accompagnato dal suo protetto, il pittore di Weimar Franz Horny¹⁹. Rumohr rimane nella Penisola per cinque anni risiedendo in Toscana, tra Firenze e Siena. Spesso svolge il compito di consigliere artistico e intermediario nella compravendita di opere per i principi Federico Guglielmo IV di Prussia²⁰, Cristiano VIII e Carolina Amalia di Danimarca²¹, sovente in collaborazione con il mercante bavarese Johann Metzger. Nonostante gli impegni riesce a trascorrere la maggior parte del tempo tra archivi e biblioteche²³, dove consulta moltissimi documenti utili allo studio delle opere d'arte.

Sono gli anni in cui mette a punto e perfeziona il suo metodo di studio filologico-critico che prevede una fase dedicata all'analisi delle fonti d'archivio e dei documenti, che devono essere il più possibile prossimi nel tempo e nello spazio al fatto artistico. Questi dati vanno poi confrontati con le nozioni riportate nella letteratura artistica, Vasari innanzitutto, che non è mai assunta come dogma²⁴. Irrinunciabile è l'osservazione diretta delle opere, necessaria per cogliere le caratteristiche peculiari di ogni artista e per scartare ipotesi attributive errate. In un secondo momento queste fasi della ricerca devono essere incrociate e unite

per ottenere analisi rigorose e soluzioni scientificamente corrette²⁵. Le ricerche di Rumohr si concentrano sui primitivi italiani e su Raffaello, considerato il pittore in cui meglio si coniugano sentimenti e perizia tecnica²⁶. Grazie alla ricerca documentaria Rumohr è il primo studioso ad applicare un metodo rigoroso, meno ingenuo e non soggettivo, allo studio e alla riscoperta della pittura italiana tra Trecento e Quattrocento. Egli rifiuta fermamente un'imitazione pedissequa della pittura primitiva, spesso sfruttata dagli artisti contemporanei come campionario di forme e tipologie, in nome della rivendicazione dell'originalità dell'opera e del legame irrinunciabile dell'arte col suo tempo e col suo contesto ambientale e sociale.

Da maggio a settembre 1817 si stabilisce a Roma dove sostiene attivamente la pittura nazarena che gli amici Friedrich Overbeck e Peter Cornelius stanno divulgando al grande pubblico e dalla quale egli spera possa nascere una nuova arte tedesca nazionale, portatrice di valori condivisi²⁷. Nei mesi successivi si reca più volte ad Olevano, località nella campagna laziale prediletta dai pittori tedeschi; gli scorci romantici ritratti dagli amici sono molto apprezzati dallo studioso che ritiene la pittura di paesaggio il genere pittorico più moderno. A Roma frequenta assiduamente anche la casa di Niebuhr, storico di origine danese e diplomatico dello Stato prussiano presso la Santa Sede, che lo indirizza verso lo studio di tematiche storico-sociali e lo spinge all'applicazione del metodo critico-filologico anche all'indagine storica. In tal modo Rumohr viene spronato a dedicarsi ad un nuovo filone di ricerche, parallelo alla storia dell'arte: lo studio del mondo agricolo toscano e lombardo²⁸.

Tornato in Toscana, nel 1819 inizia la prestigiosa collaborazione con la rivista tedesca di storia dell'arte «Kunstblatt», che si avvale di acuti osservatori e studiosi, molti reclutati sul territorio italiano dal direttore Ludwig Schorn²⁹, che con i loro interventi animano il dibattito storico-artistico in Germania, con importanti riflessi anche in Italia e a Firenze in particolare³⁰. Rumohr, corrispondente dalla Toscana e dall'Umbria, invia contributi e appunti di viaggio dedicati alla storia dell'arte, soprattutto all'architettura e alla pittura toscana tra Tre e Quattrocento, che rielaborati costituiranno il primo nucleo delle *Italienische Forschungen*, probabilmente la sua opera più famosa.

Nell'agosto del 1821 decide di rientrare in Germania passando per Venezia e Monaco, dove visita Robert Langer e l'editore Johann Friedrich Cotta presso cui, nel 1822, pubblica il *Geist der Kochkunst*³¹. Negli stessi anni conosce Gustav Friedrich Waagen che, una volta diventato direttore dei musei di Berlino, terrà bene a mente i consigli ricevuti da Rumohr in gioventù.

Nel giugno 1822, a Rothenhausen, lavora alla stesura dei primi due volumi delle *Italienische Forschungen* (pubblicati quasi cinque anni dopo, nel 1827) e alle *Italienische Novellen von historischem Interesse*³². Nel 1825 è in Danimarca, dove riceve l'incarico di riordinare il Gabinetto delle Stampe e delle Incisioni in collaborazione con altri esperti; nel 1826 e nel 1827 sono documentati altri due soggiorni a Copenhagen³³. Sempre nel 1827 entra nella Direzione della Associazione Artistica di Amburgo³⁴. In queste circostanze conosce il sedicenne Friedrich Nerly, aspirante artista che diventerà famoso come pittore di vedute e di notturni di Venezia.

Nel 1828 Nerly lo accompagna nel suo terzo viaggio in Italia. Dopo una tappa a Dresda, dove può riabbracciare Tieck, e una a Monaco, si dirigono verso Firenze e Siena, dove i due si stabiliscono. Nel gennaio del 1829, su incarico del principe ereditario Federico Guglielmo IV di Prussia deve recarsi a Milano per periziare un presunto Raffaello di proprietà della famiglia Brocca. Controvoglia Rumohr si trasferisce a Milano. Approfitando del soggiorno "forzato", visita Pavia, Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza, Padova e Venezia.

Tornato in Germania, nel 1829, accetta la proposta del principe ereditario di Prussia di entrare nella commissione di esperti che sovrintendono alla costruzione e all'allestimento della Gemäldegalerie di Berlino. Rumohr è particolarmente interessato ai criteri espositivi e all'ordinamento delle opere. L'obiettivo perseguito da Rumohr è quello di unire il fine estetico con quello storico-artistico, considerando le preesistenze, cioè l'impronta data da Hirt, archeologo e promotore della formazione del primo nucleo del museo, le collezioni Giustiniani (acquistata nel 1815) e Solly (nel 1821) e le nuove acquisizioni³⁵.

Gli anni Trenta sono densi di attività e di impegni editoriali. Termina, dopo lunghi studi, il volume sui coloni toscani, le *Italienische Forschungen*, alcune novelle e i *Drey Reisen nach Italien*. Nel 1831 fa ancora la spola tra Berlino e Copenhagen; poco dopo, per sfuggire a un'epidemia di colera, si stabilisce a Dresda, dove frequenta il circolo del principe Giovanni di Sassonia, celebre traduttore di Dante, ritrovando ancora Ludwig Tieck. Nel 1834 torna in Danimarca: conclude la sistemazione del Gabinetto delle Stampe e delle Incisioni e viene nominato ciambellano dai reali danesi.

Rientrato in Germania pianifica un nuovo viaggio in Italia, il quarto. È il 1837 e Rumohr privilegia, questa volta, la Lombardia dove, in compagnia degli amici Giovanni e Federico Frizzoni di Bergamo³⁶, si dedica allo studio dell'agricoltura e del sistema di irrigazione della pianura padana. Presto deve interrompere le ricerche per tornare in Germania, accompagnato da Giovanni Frizzoni e da Nerly, per raggiungere la sorella Friederike, grave-

mente malata. Nello stesso anno pubblica sulla rivista milanese edita in lingua tedesca «Echo» un articolo fondamentale su Moretto (*Gemälde von Moretto*), a lungo trascurato dagli studi, ma di fondamentale importanza per le ricerche sul pittore bresciano.

L'ultimo viaggio in Italia, del quale non ho rintracciato testimonianze scritte, risale al 1841. Rumohr soggiorna a Venezia, in visita a Nerly ormai divenuto famoso pittore di vedute.

Ritornato ancora una volta al Nord, si divide tra Copenhagen, Berlino e la pubblicazione delle ultime opere, prima di ammalarsi e spegnersi a Dresda il 25 luglio 1843³⁸.

NOTE

¹ RUMOHR 1827; ID. 1831.

² RUMOHR 1832.

³ STOCK 1914, pp. 1-84; ID. 1925, pp. 1-76.

⁴ RUMOHR 1837, pp. 7-11.

⁵ Solo nel 1997, durante il restauro della *Madonna del velo*, è riemersa la scritta sul retro dell'opera che riporta nome dell'autore e data di esecuzione del quadro («1559 Figinus 1560»). Questa iscrizione autografa ha permesso di dare un nome all'anonimo Maestro della *Pala Solomon* e di scalare negli anni le sue opere con maggior precisione. Se gli studiosi fossero stati a conoscenza del passo di Rumohr, mai tradotto in italiano, la scoperta avrebbe potuto essere anticipata. Cfr. FRANGI 1996, pp. 21-31; ID. 1997, pp. 31-40; R. Sacchi, in *Pittura a Milano* 1998, pp. 266-267.

⁶ Cfr. *L'Eco* 1833; *Prospetto* 1833; BERTARELLI, MONTI 1927, p. 807; LEVI PISETZKY 1960; SPEL-LANZON 1960; BERENGO 1980, pp. 68-70, 222-236; PALAZZOLO 2004, pp. 241-244.

⁷ Cfr. TIETZE 1949; KULTERMANN 1997, pp. 90-96. Una biografia completa di Rumohr in lingua italiana non è stata ancora pubblicata; sono particolarmente utili i profili di SCHULZ 1844; WAETZOLDT 1921, pp. 292-318; SIGISMUND 1935; KEGEL 1973; ID. 1993, pp. 89-97; BETTHAUSEN 1999a.

⁸ RUMOHR 1832, p. 6.

⁹ Determinante per Fiorillo è l'influenza del collega ed amico Heyne, che auspica l'applicazione della critica filologica, basata sulla distinzione tra originale, copia e restauri, anche

all'opera d'arte, così come la lettura integrata di testi e monumenti. Altrettanto importante è l'impegno profuso da Fiorillo nella stesura della *Storia delle arti del disegno* (1798-1820), modulata sull'esempio del Lanzi e accompagnata da una raccolta di opere grafiche. Nonostante questi sforzi Fiorillo subisce le critiche di alcuni studiosi contemporanei, per esempio di Rumohr in occasione della polemica intercorsa tra i due sulle pagine del «Kunstblatt» a proposito della nuova arte tedesca di orientamento nazareno. Cfr. WAETZOLDT 1921, pp. 287-292; DILK 1988; SCHÖNWALDER 1994; MEYER 1995; HÖLTER 1997; MEYER 2004; CARDELLI 2005, pp. 49-61.

¹⁰ Altre fonti tramandano che Rumohr e Tieck si sono incontrati a Monaco: cfr. SCHMIDT 1934; PAULIN 1987, pp. 58-68; MAZZOCCA 1989, pp. 43-46; VAISSE 1993; HÖLTER 2004; BUSCH 2006.

¹¹ Giovanni Previtali (1964) interpreta questo passaggio nella vita di Rumohr come una conversione «folcloristica» di ascendenza romantica; Carlo Ginzburg (2003), invece, parla di una conversione estetica: «like the Nazarenes, Rumohr underwent an aesthetic conversion to Catholicism»; cfr. PREVITALI 1964, p. 194; GINZBURG 2003, p. 42.

¹² Rumohr è particolarmente colpito dai lavori di Joseph Anton Koch, tanto da patrocinarne l'opera negli anni successivi; cfr. KEGEL 1997, pp. 83-84; 86-87.

¹³ Gli studi di Tieck alla Biblioteca Vaticana si concentrano soprattutto sulla trascrizione del codice del *Heidelberger-Niebelungenlied*. Notizia riportata in DILK 1995, p. 153.

¹⁴ BRENTANO VON ARNIM 1835, pp. 332-334.

¹⁵ STEFFENS 1844, pp. 365-377.

¹⁶ Il tentativo di inserirsi nel dibattito interno alla cultura tedesca è testimoniato anche dal confronto critico con la relazione di Schelling *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807) che sfocia nel saggio *Erläuterung einiger artistischen Bemerkungen über die Rede des Hofrath Jacobs über die Reichthum der Griechischen an plastischen Kunstwerken* (1810). Cfr. SCHULZ 1844, p. 16; DILK 1995, pp. 147-176.

¹⁷ C. F. von Rumohr, *Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken*, Hamburg 1812 (RUMOHR 1812), saggio incentrato sul contrasto tra idealismo e empirismo, in rapporto col pensiero di Lessing, Mengs, Winckelmann e Schelling.

¹⁸ C. F. von Rumohr, *Fragmente eine Geschichte der Baukunst in Mittelalter*, in «Deutsches Museum», III, 1813, 3, pp. 224-246 (RUMOHR 1813); Id., *Vom Ursprunge der gotbischen Baukunst*, in «Deutsches Museum», III, 1813, 5-6, pp. 361-383 (RUMOHR 1813a), 465-501; Id., *Einige Nachrichten von Alterthümer des transalbigischen Sachsens*, in «Deutsches Museum», IV, 1813, 2, pp. 479-515 (RUMOHR 1813b). Questi interventi racchiudono i primi contributi di Rumohr a proposito dell'arte gotica.

¹⁹ Franz Theobald Horny conosce Rumohr all'Accademia di Weimar nel 1816. Grazie a questa amicizia si trasferisce in Italia; a Roma viene introdotto dal suo mecenate nell'ambiente nazareno e viene stimolato a dedicarsi alla pittura di paesaggio. Sotto l'influsso di Koch, Cornelius

e degli altri Nazareni, Horny modera il realismo della sua pittura e ricerca maggior poesia e monumentalità. Di grande bellezza sono le vedute di Olevano dove il pittore si trasferisce durante la malattia nel 1818. Rumohr riferisce puntualmente il primo incontro con Horny e la sua prematura scomparsa nei *Drey Reisen*. Cfr. RUMOHR 1832, pp. 168-175, 205-225; MUTH 1990.

²⁰ Federico Guglielmo IV fu un grande sostenitore del Romanticismo, promotore e mecenate dell'arte tedesca. Al momento della fondazione dei musei di Berlino propone Rumohr come direttore, ma la sua iniziativa viene respinta. Un interessante approfondimento per il rapporto tra i due è il carteggio, con lettere dal 1828 al 1843, in cui si scambiano informazioni riguardo possibili acquisti in Italia per i musei della capitale prussiana. Emblematico è il già citato caso della perizia su un presunto Raffaello richiesta alla fine del 1828. Per il principe e i musei di Berlino Rumohr acquista «il Giovanni di Salviati tratto liberamente dall'idea di Raffaello ma con miglior disegno nei nudi, che in quello della Tribuna degli Uffizi a Firenze; in seguito la Sposa di Andrea, studio di natura di Del Sarto, considerato là uno dei ritratti più ricchi di spirito dell'intera collezione italiana; infine alcune grisailles dello stesso, un ritratto di Franciabigio, un altro di Fra Sebastiano del Piombo» (RUMOHR 1832, pp. 282-283). Queste opere sono ancora tutte conservate nei musei di Berlino, rispettivamente: *San Giovanni Battista nel deserto* copia da Raffaello (acquistato nel 1829 dalla raccolta Nerli, cat. n. 242), *Ritratto di giovane donna (Lucrezia del Fede?)* di Andrea del Sarto (acquistato nel 1829, cat. n. 240), *Ritratto di giovane uomo (Matteo Sofferoni?)* di Franciabigio (acquistato nel 1829 dalla raccolta Nerli, cat. n. 245), *Ritratto virile* di Jacopino del Conte (acquistato nel 1828-1829 dalla raccolta Nerli, cat. n. 234). Inoltre Rumohr accompagna come cicerone il principe ereditario di Prussia nel 1828-1829 in Italia a Siena, Arezzo, Napoli e Venezia. Cfr. RUMOHR 1832, pp. 269-277, 282-283; STOCK 1914, pp. 1-84; ID. 1925, pp. 1-76; *Gemäldegalerie* 1996, pp. 32, 50, 101, 109-110.

²¹ Durante il breve soggiorno fiorentino del 1819, Rumohr accompagna la coppia reale agli Uffizi, a Palazzo Pitti e verosimilmente presso il conte Grimaldi di Venezia, intenzionato a vendere la propria collezione. Nel gennaio 1821 si incontrano nuovamente a Roma e trascorrono alcuni mesi insieme. A metà aprile sono ancora a Firenze: Rumohr, conoscendo gli interessi numismatici del re, lo presenta all'esperto Abate Sestini e a Johann Metzger. La loro frequentazione riprenderà in occasione dei soggiorni dello studioso a Copenhagen a metà degli anni Venti. Rumohr si dedica all'ordinamento delle collezioni d'arte della corona e, in particolare, del Gabinetto delle stampe e delle incisioni in collaborazione con Just Mathias Thiele. In questa circostanza il legame con la coppia reale si rafforza, tanto che lo studioso dedicherà le *Italienische Forschungen* a Carolina. Rumohr torna in Danimarca nel 1832-1833 e viene insignito della carica di Ciambellano. Cfr. RUMOHR 1832, pp. 226-233; KJÆRBOE 2003.

²² Johann Metzger si stabilisce a Firenze nel 1811 e diviene agente e mercante d'arte per il principe ereditario Ludwig I di Baviera, che ottiene per suo tramite notevoli opere oggi conservate presso l'Alte Pinakothek di Monaco, come la *Madonna* Tempi di Raffaello e *Il Seppelemento di Cristo* di Botticelli. Intrattiene rapporti commerciali anche con Rumohr, che si rivolge più volte al mercante per acquistare opere su commissione di Federico Guglielmo IV di Prussia. Sembra che egli abbia avuto un ruolo decisivo durante la campagna di documentazione del patrimonio toscano patrocinata dal principe ereditario Massimiliano di Baviera nei primi anni Trenta, con lo scopo di radunare un campionario di disegni e incisioni come modelli iconografici per le lezioni accademiche monacensi (gli artisti sono Ernst Förster, Carl Heinrich Hermann e altri), e coordinata sul territorio da Ludwig Schorn. L'elenco delle

opere tradotte graficamente si trova tra le carte di Metzger (foglio datato Pisa, 16 febbraio 1833 e scritto da Förster), conservate presso l'archivio del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (per esempio la cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli, il tabernacolo di Orsanmichele, i mosaici e le oreficerie del battistero di San Giovanni, alcuni bassorilievi di Luca della Robbia, Beato Angelico, solo per citarne alcune). Dopo il ritorno dei pittori in Germania, Metzger ha il compito dell'imballaggio e della spedizione di disegni e acquerelli finiti. Cfr. STOCK 1925, pp. 1-84; FLEMING 1979, pp. 497-498; HILLER VON GAERTINGEN 2001, pp. 695-700; AUF DER HEYDE 2006, pp. 431-433.

²³ Le ricerche di Rumohr a Firenze si concentrano negli archivi dell'Opera del Duomo, in cui vaglia protocolli, libri contabili e atti notarili in particolare dal 1430 al 1480, nel fondo della Confraternita della Misericordia e in quello delle Riformazioni. A Siena spende molto tempo a studiare carte, diplomi di papi e imperatori conservati in archivi privati, come quelli delle famiglie Mancini e Bevoglienti, presso i fondi delle Riformazioni, della Biccherna, dell'Ordine dei Carmelitani; cfr. RUMOHR 1832, pp. 199-203.

²⁴ Il continuo confronto con le fonti della letteratura artistica italiana, principalmente Cenini e Vasari, è uno dei tratti caratteristici del lavoro di Rumohr. Per quanto riguarda l'opera di Vasari, Rumohr è impegnato nella prima traduzione in lingua tedesca delle *Vite*, iniziata nel 1832, coordinata inizialmente da Schorn e dopo la sua morte da Förster (*Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildbauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*), occupandosi soprattutto delle note e dei commenti al testo, in particolare del primo volume. Carlo Ginzburg suggerisce una sfumatura diversa nell'interpretazione dell'iniziativa editoriale. Egli vede la moderna storia dell'arte, formatasi nel XIX secolo, come il frutto di diverse e conflittuali interpretazioni di Vasari in Italia, Francia e Germania. Per quanto riguarda quest'ultima nazione, ritiene fondamentale l'approccio critico alle fonti di Fiorillo, sull'esempio di Lanzi; Fiorillo apre la strada a Rumohr che, inizialmente, si propone di tradurre interamente le *Vite*, preferendo poi una "semplice" revisione del testo. Il progetto di lavoro sulle fonti si concretizza nelle *Italienische Forschungen* (1827-1831), che preparano il terreno alla traduzione di Schorn. Cfr. ISERMEYER 1976; KEMPER 1984; GINZBURG 2003; AUF DER HEYDE 2006.

²⁵ Per un'analisi approfondita del metodo storico-critico e del pensiero teorico di Rumohr cfr. RUMOHR 1827; ID. 1831; TARRACH 1921, pp. 97-138; SCHLOSSER 1920a; ID. 1920b; DILLY 1979, pp. 116-148; PODRO 1982, pp. XV-XXVI, 1-30; BICKENDORF 1991, pp. 359-374; MÜLLER-TAMM 1991; ERCOLI 1992, pp. 42-44; BICKENDORF 1993; HUECK 1999; LOCHER 2001, pp. 227-235; BICKENDORF 2004.

²⁶ Rumohr si inserisce nel filone di studi rivolto, nella prima metà dell'Ottocento, alla riscoperta della pittura italiana del Trecento e del Quattrocento, che trova in Raffaello l'apice dell'espressione e il miglior connubio di sentimenti e perizia. Questa tendenza, inaugurata dagli studi di Schlegel, Schiller e di altri filosofi tedeschi, è oggetto di nuove elaborazioni da parte dei teorici romantici e degli artisti che, riunitisi a Roma nel gruppo dei Nazareni, si rivolgono alla pittura primitiva (soprattutto di Giotto, Masaccio, Beato Angelico e Ghirlandaio) per cercare un nuovo linguaggio figurativo basato su una concezione dello spazio non prospettico-illusionistica e sull'uso di un colore puro, squillante e privo di sfumature. Raffaello, come anticipato, costituisce il punto di arrivo di questa nuova "storia dell'arte primitiva", in quanto dotato di perizia tecnica, ispirazione divina e semplicità. Rumohr, però, è il primo ad applicare un metodo rigoroso, meno ingenuo e non soggettivo, allo studio di questi pittori, rifiu-

tando un'imitazione pedissequa da parte degli artisti contemporanei, in nome della rivendicazione dell'originalità dell'opera e del legame irrinunciabile dell'arte col suo tempo e col suo contesto ambientale e sociale. Cfr. VENTURI 1926, pp. 102-138; PREVITALI 1964, pp. 191-197; PIANTONI 1981.

²⁷ Il sostegno al movimento nazareno si affianca al recupero critico della pittura del Medioevo italiano. L'intelligenza di Rumohr e le riflessioni profonde sul ruolo e sul significato della pittura contemporanea lo portano ad assumere una posizione personale, che si distacca sia dall'adesione cieca al gruppo, sia dal programma teorico esposto da Passavant nelle *Ansichten* (PASSAVANT 1820), sia inoltre dalla condanna del movimento da parte di Fiorillo (FIORILLO 1820). Già nel 1817 Rumohr offre aiuto economico e critico ai Lukasbrüder, inviando in Germania notizie sul loro operato e appelli alle grandi personalità con cui era in contatto per ottenere commissioni per il gruppo in patria. Rumohr è convinto della necessità di investire in una forma d'arte tedesca nazionale, portatrice di valori condivisi dal popolo, ritenendo che essa debba svilupparsi e seguire una strada originale ispirata all'arte del passato, ma senza imitazioni pedisseque, poiché ogni espressione artistica deve essere strettamente legata al contesto socio-spazio-temporale in cui nasce e prospera. Il riferimento preciso si coglie nell'appello di Rumohr ai cittadini di Lubecca per la commissione di un ciclo di affreschi di storie patrie a Overbeck, *An die Bürger Lübecks*, il cui testo è contenuto in una lettera di Julius Schnorr von Carolsfeld al padre, Firenze 9 novembre 1818, pubblicata in SCHNORR VON CAROLSFELD 1886, pp. 40-42. Propone, quindi, un appoggio al naturalismo paesaggistico, espressione artistica nuova e libera da legami col passato e da codificazioni teoriche. Le recensioni di Rumohr sono pubblicate in «Kunstblatt», 32, 1821, pp. 125-128; 51-53, 1821, pp. 201-203, 205-207, 210-212; cfr. DILK 1988. Tra le numerose pubblicazioni sui Nazareni cfr. ANDREWS 1967; *I Nazareni* 1981; AUERBACHER-WEIL 1992. Per Passavant si veda BETTHAUSEN 1999b.

²⁸ Lo studio delle condizioni e della vita dei contadini toscani si concretizza nel volume *Ursprung der Besitzlosigkeit des Colonen im neueren Toscana* (RUMOHR 1830); i viaggi e i soggiorni lombardi sono, invece, occasioni di studio delle tecniche agricole e soprattutto di irrigazione, che Rumohr vorrebbe proporre anche in Germania, ampiamente documentati in *Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey, und zurück über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landau und Staatswirtschaft* (RUMOHR 1838); cfr. DILK 2004.

²⁹ Nel suo approccio allo studio della storia dell'arte Ludwig Schorn viene pesantemente influenzato da Rumohr; i due ingaggiano una pubblica discussione sul «Kunstblatt» nel 1825 con articoli dal titolo *Über Stil und Motive in der bildenden Kunst* e *Über den Stil in der bildenden Kunst*. Dal 1820 il nome di Schorn si intreccia a doppio filo con quello della rivista dell'editore Cotta «Kunstblatt». Sotto la sua guida il supplemento d'arte diventa uno dei più moderni del settore, grazie alla collaborazione con i migliori studiosi: storici dell'arte, archeologi, filologi, filosofi e artisti. Dal 1832 lavora alla prima parte della sua edizione critica delle *Vite* del Vasari basata sulle note di Lanzi, d'Agincourt, Cicognara e Rumohr (altri due volumi sono pubblicati nel 1837 e nel 1839; conclusa postuma da Förster nel 1849); cfr. BETTHAUSEN 1999c.

³⁰ La rivista «Kunstblatt» nasce come supplemento artistico al quotidiano di Tubinga «Morgenblatt für gebildete Stände» (1807-1865) della casa editrice Cotta. Grazie al suo brillante direttore Ludwig Schorn, alla guida della testata dal 1820 al 1842, diventa il primo periodico d'arte a grande tiratura e diffusione capillare, in cui appaiono interventi sia su ricerche in

corso, sia volti a promuovere l'arte contemporanea. Dopo la morte di Schorn è diretto da Grüneisen, Förster e Kugler, fino alla sua soppressione nel 1849. La rivista e la presenza dei conoscitori tedeschi in Toscana stimolano iniziative simili anche in lingua italiana. Per esempio, dal 1821, l'«Antologia» di Vieusseux, compendio nato con lo scopo di formare «una raccolta in lingua italiana dei più interessanti articoli d'ogni genere che si leggono nei giornali oltremontani» (volantino pubblicitario del 10 settembre 1820, p. 17), propone la traduzione di alcuni scritti apparsi sul «Kunstblatt». Promotore e traduttore è Antonio Benci, che decide di privilegiare i testi in lingua tedesca perché meno accessibili al grande pubblico. Egli si dedica alla pubblicazione di articoli di Schorn, di Schmid e di Rumohr, che viene incoraggiato e sostenuto nel suo lavoro di ricerca documentaria e ricognizione visiva dei materiali; questi contributi confluiscono nella scrittura delle *Italienische Forschungen*. Viene, per esempio, tradotto il suo contributo *Considerazioni intorno all'architettura fiorentina*, che si oppone a restauri e rifacimenti arbitrari, in nome della conservazione e della salvaguardia del tessuto urbano cittadino originale, accompagnato da un repertorio visivo dei monumenti medievali fiorentini, in particolare San Miniato al Monte, ad opera dell'architetto berlinese Liemann. Rumohr, inoltre, pubblica interventi sull'«Antologia» direttamente in lingua italiana: notizie documentarie su Andrea Orcagna, Luca della Robbia, Alberto di Arnolfo, Taddeo Gaddi e Piero Chellini. Cfr. BAROCCHI 1979; MAZZOCCA 1989; KARGE 2003; AUF DER HEYDE 2006.

³¹ C. F. von Rumohr, *Geist der Kochkunst von Joseph König. Über und herausgegeben von K. F. v. Rumohr*, Stuttgart-Tübingen 1822 (RUMOHR 1822). Rumohr patrocina questo saggio di gastroscopia scritto dal suo domestico e chef König, dimostrando, ancora una volta, la varietà dei suoi interessi. Il testo verrà riedito nel 1832.

³² L'antologia, dal titolo *Italienische Novellen von historischem Interesse, übersetzt und erläutert von K. F. v. Rumohr*, viene pubblicata in RUMOHR 1823. Per l'attività di Rumohr novelliere e il suo lavoro di traduzione cfr. DILK 1990.

³³ Il lavoro confluisce nella pubblicazione *Geschichte der Königl. Kuspferstichsammlung zu Copenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Bruilott (Geschichte 1835)*.

³⁴ Il suo impegno per l'istruzione dell'artista è descritto in un capitolo dei *Drey Reisen*, intitolato *Künstlerbildung* (Formazione degli artisti); cfr. RUMOHR 1832, pp. 237-257.

³⁵ L'idea di museo su cui si fonda l'istituzione berlinese è ben espressa da una relazione di Schinkel, l'architetto, e di Waagen, il conservatore, risalente al 1828, pubblicata in BOCK 1986, pp. 26-35. Una preziosa testimonianza sui lavori è offerta dal saggio di Pevsner sulla storia dei musei del 1976. Riferendosi al dibattito in corso al museo di Berlino negli anni 1820-1830, Pevsner scrive: «I responsabili dell'ordinamento furono, oltre a Schinkel, principalmente Waagen e Freiherr von Rumohr, l'altro grande competente di storia dell'arte del periodo. Rumohr non faceva parte della commissione e collaborò dall'esterno. [...] Così Rumohr, nel sostenere l'ordinamento delle esposizioni per tipologie storiche anziché iconografiche, in realtà intendeva sostenere il valore estetico dell'arte e l'importanza dell'estetica per la formazione culturale nell'accezione più ampia. [...] Quanto all'ordinamento delle singole sale, tuttavia, la logica dello storicismo dominava interamente: Schinkel aveva addirittura progettato le cornici nello stile del periodo in cui il quadro era stato dipinto. Humboldt sapeva che questa aderenza stretta alla storia era nondimeno qualcosa di eccezionale [...]. In seguito propo-

se anche l'acquisto di copie per colmare le lacune. Rumohr naturalmente si dichiarò contrario, perché 'tutto il valore di un dipinto ruota attorno al concetto di originalità'. Nel museo, alla fine, i dipinti furono divisi, prima di essere esposti, in quattordici categorie secondo la loro qualità. Le categorie da 10 a 14 non dovevano essere esposte. Quindi Rumohr propose che queste ultime fossero definite 'curiosità', e che anche le opere dei 'ganz affrösen Meister' avrebbero dovuto essere esposte nelle piccole sale del retro e con loro le 'acide e sgraziate' opere del Crivelli e del Vivarini e 'simili pezzi anormali'. I dipinti manieristi erano definiti 'stanche imitazioni' e 'lavori all'uncinetto', mentre i 'rutilanti pittori del diciassettesimo secolo' erano solo degli accademici. La loro esposizione avrebbe dovuto iniziare con i maggiori capolavori di Poussin, Lairese e Adrian de Werff – uno strano assortimento in verità. Il culmine di tutta l'esposizione doveva essere il tardo Rinascimento. [...] Schinkel e Waagen riassumono così i loro criteri. L'opera che deve essere esposta è 'un buon dipinto, pienamente rappresentativo del suo tempo e della scuola a cui appartiene'? Una volta che questo è determinato lo scopo dovrebbe essere quello di 1) 'esporre gli iniziatori delle varie tendenze [...] possibilmente in maniera ampia come i principali e fondamentali maestri'; 2) 'ottenere una conoscenza completa di tutti quei grandi maestri che sono particolarmente degni di nota per la loro varietà e vivacità, come per esempio Rubens'; 3) mostrare 'i pittori nazionali che sono allo stesso tempo grandi artisti'; 4) 'ridurre i dipinti dei maestri con scarsa individualità [...] e che tendono a ripetersi'; 5) 'presentare solo uno o due esempi dei pittori secondari che appartengono a una particolare scuola' (PEVSNER 1976, pp. 66-69). Cfr. RUMOHR 1832, pp. 277-302; SCHLEIER 1985; *I Musei* 1986, pp. 13-16; *Gemäldegalerie* 1996, pp. 26-41; STOCKHAUSEN 2000, pp. 9-121.

³⁶ I fratelli Giovanni e Federico Frizzoni, membri della comunità evangelica di origine svizzera della città di Bergamo, appartengono ad una delle famiglie più in vista della città, dedicata al commercio della seta e dei generi coloniali più diffusi. Giovanni e Federico si dedicano agli studi classici e nel 1829 conoscono Rumohr, che frequenteranno anche negli anni successivi. Cfr. ANDERSON 1999; CARULLO 2003; DILK 2004. Sulla famiglia Frizzoni si veda anche il recente studio di Margherita Zanardi Ricci (ZANARDI RICCI 2009); voglio qui ringraziare la studiosa per la segnalazione di notizie su Rumohr nel diario di Federico Frizzoni (*Diario* 1807-1893). Lo scrittore tedesco, sotto lo pseudonimo di Raffaele Brocca, è a Milano nel febbraio del 1829 e a fine marzo si reca a Bergamo dai Frizzoni. Federico e il fratello Giovanni fanno con lui un viaggio a Venezia; si separano a Verona. In luglio si recano nuovamente insieme in Engadina e con parenti e amici discutono sull'estetica di Schiller e di Goethe. Lo studioso pare non essere completamente d'accordo sull'emancipazione dei cattolici in Inghilterra. A giugno e a luglio del 1837 è di nuovo a Bergamo. Con Federico visita il lago d'Iseo («Monte Isola»), Ticengo, Cremona, Brescia; in quest'ultima città si incontrano con il fratello Giovanni, il pastore Gündel, e l'architetto Rodolfo Vantini (1792-1856). Rumohr mostra interesse per l'agricoltura e dà preziosi consigli per l'acquisto di un dipinto di Moretto.

³⁷ Cfr. DILK 2004.

³⁸ Della vita davvero piena e in movimento di Rumohr rimangono solo le sue opere scritte. La sua collezione di dipinti, stampe e libri è, infatti, venduta all'asta nel 1846. Ne rimane il catalogo: *Die Kunstsammlung des Freiberrn C. F. L. F. von Rumohr / beschreibend dargest. von J. G. A. Frenzel. Verzeichniss einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C. F. L. F. v. Rumohr*, Lübeck 1846 (*Die Kunstsammlung* 1846).



4. Palma il Vecchio, Adamo ed Eva, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

Note alla traduzione

Si è scelto di proporre una selezione di testi il più possibile omogenea, per favorire la comprensione e una lettura scorrevole. Nelle note sono confluite tutte le altre informazioni, in gran parte stralciate dalle lettere che Rumohr inviava ai suoi corrispondenti e da altri testi, a partire dalle *Italienische Forschungen*. L'antologia è composta da due nuclei omogenei: i passi dei *Drey Reisen nach Italien* del 1832 che trattano dell'arte del nord Italia e l'articolo *Gemälde von Moretto* del 1837, che forniscono uno strumento particolarmente efficace per addentrarsi nello studio della materia.

Nella traduzione è stata privilegiata la fedeltà al testo originale. Sono state mantenute le parole in corsivo e in grassetto, poiché queste scelte redazionali, probabilmente d'autore, sono utili ad evidenziare un punto importante della narrazione o, nella maggior parte dei casi, la trascrizione di un'iscrizione o di una firma. Anche per quanto riguarda gli artisti sono stati riportati i nomi con cui vengono indicati da Rumohr (Lionardo, Lovino, Moretto...); anche quando il nome è abbreviato o siglato si è preferito non scioglierlo.

Da C. F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*, Leipzig 1832
«La disposizione della galleria di Salzdahlum si distingue per la bella condizione e le molteplici variazioni nella forma e nella grandezza di alcuni ambienti¹. Si entrava prima in una sala alta e abbastanza larga, in cui erano appesi i dipinti di maggiori dimensioni. In questa la luce entrava da due file di finestre che stavano l'una in fronte all'altra ad un'altezza considerevole. La larghezza della sala conteneva i danni provocati dall'incrociarsi dei raggi di luce, cosa che è stata giustamente criticata nelle antiche gallerie di Kassel e Monaco. Seguivano gabinetti e gallerie ai lati, in cui la luce laterale piena e radente favoriva i dipinti più piccoli. Questo edificio, progettato in modo eccezionale ma realizzato soltanto con tramezzi, è stato in seguito smantellato; e i dipinti si trovano attualmente nel museo di Braunschweig, così tanti quanti la sala più stretta ha potuto contenere². Ho recentemente rinfrescato la vecchia conoscenza, mi sono rallegrato dell'enorme quantità di dipinti eccezionali, soprattutto della scuola olandese, e ho lodato con gratitudine la disponibilità del comprensivo curatore di queste collezioni.

Tra le così tante vecchie conoscenze, mi colpì il famoso Giorgione, Adamo ed Eva, stanti, figure a grandezza naturale. Vidi questo dipinto che ai tempi venne sottratto dalla galleria di Salzdahlum, proprio là per la prima volta³. Un'opera eccellente; però il volto di Eva mostra il ricorrente modello di Palma il Vecchio; l'incarnato non è veneziano, ma dai toni giallastri, come i suoi; la consistenza delle cromie non è ruvida e stesa con la setola, ma piatta e molto lavorata. Poiché Palma il Vecchio dipinge molto raramente in così grandi dimensioni, o raramente si è misurato nei nudi, il prezzo del dipinto non avrebbe dovuto essere così tanto diminuito a causa del cambiamento dell'attribuzione⁴» (RUMOHR 1832, pp. 8-10)

«Prima di recarmi in Italia, visitai con grande attenzione le gallerie di Kassel, Dresda e Monaco. Non potrò mai dimenticare la Carità dell'antica gal-

leria di Kassel; quel dipinto scomparso, quasi dimenticato, di Leonardo da Vinci⁶. Poco tempo prima Goethe aveva visitato Kassel; si raccontava che fosse stato seduto per ore davanti al dipinto e il sedile era pressoché ancora caldo quando arrivai⁷. Stava appeso in una stanza defilata, non alta, piuttosto piccola, tanto da toccare quasi il pavimento, di conseguenza davvero ben illuminato e con qualcosa dall'alto; ciò favoriva enormemente la comprensione del raffinato gioco delle forme, della commovente espressione delle teste. Un capolavoro si dovrebbe sempre mostrare quasi isolato. Con estrema chiarezza riconosco questo dipinto, ancora molto vivo nel mio ricordo, e in questo quadro lo scolaro del Verrocchio, il compagno di Lorenzo di Credi, e i suoi fanciulli, che lì erano ancora abbastanza somiglianti. Soltanto più comprensione in tutte le parti, più profondità nel carattere e nell'espressione. Nei lineamenti della madre, e in quelli dei tre bambini, soprattutto del più piccolo tra le sue braccia, aleggiava non so quale profondo dispiacere, quale struggimento incontrollabile. Il dipinto era chiamato la Carità. – Sotto questo nome sono stati inclusi gruppi simili dagli Italiani dell'età successiva; però sempre con il significato di entusiasmo materno per una sbocciante e allegra discendenza. Ma qui Leonardo non sembra, evidentemente, aver seguito questa idea; anche in questo si trovò, alla sua maniera, ad andare oltre il prossimo. Potrebbe o aver alluso al paradiso perduto, e perciò voluto esprimere preoccupazione, tristezza e un desiderio nostalgico e insoddisfatto; o avere avuto in testa una qualsiasi altra iconografia mistica che i seguaci che ne hanno ripreso il soggetto non sono riusciti a decifrare. Sicuramente la madre con i tre bambini divenne, in seguito, simbolo dell'amore verso Dio, secondo il significato cristiano. Così lo rappresentava anche Raffaello, però con un'espressione di sano piacere che, ad essere sinceri, non è molto adatta a questa iconografia⁸. Fede e Speranza avevano ricevuto, già nel quattordicesimo secolo, l'impronta condivisa che Raffaello mantenne. Ma come si rappresentò anticamente la Carità, non riesco per nulla a ricordare. Credo con la fiamma in mano⁹; mai si sarebbe potuto pensare prima a dei bambini, se non dopo aver iniziato a provare piacere nel vedere dei nudi. Ricordo chiaramente che Leonardo dipinse questo quadro ad olio. Per questo motivo e poiché Vasari non lo cita, penso debba risalire al soggiorno milanese. I toni violacei dell'incarnato ricordano quelli dei ritratti di Ludovico Sforza e della sua sposa che sono esposti alla Galleria Ambrosiana a Milano¹⁰» (RUMOHR 1832, pp. 69-72).

«La collezione di Dresda¹¹ è straordinariamente ricca di opere scelte di Paolo Veronese¹². In particolare, si può confrontare la *tenda di Dario* in Palazzo Pisani a Venezia¹³ con altri dipinti di Paolo presenti a Dresda. Certamente in nessun altro luogo sono esposte opere così eccellenti come qui,

l'una accanto all'altra. Ci può essere qualcosa di più fresco delle Nozze di Cana? Ogni cosa è sana, accogliente, operosa e tutti hanno i comportamenti più educati, nel più bel senso delle maniere raffinate del mondo cortese, anche se la servitù o la marmaglia di ragazzini dovrebbe mostrare un po' meno decoro e un portamento meno nobile. Paolo deve essere piaciuto molto agli spagnoli; è in lui molto di quella eleganza cavalleresca dei costumi che rende così graziosa la loro commedia borghese, soprattutto quella del Lope¹⁴. Tra i pittori spagnoli, almeno Velázquez sembra averlo studiato¹⁵. Nell'Adorazione dei Magi rinfresca la cromia succosa, rallegra la sincera verità ritrattistica dei volti. I quadri di Paolo di minori dimensioni, poiché egli ha dipinto per i refettori tele immense, erano solitamente ritratti di famiglia in adorazione dei santi venerati. Talvolta travestiva questi individui; così qui nelle vesti dei tre Magi d'Oriente, sono i loro figli, come paggi, i loro parenti, come personaggi del corteo, servitori e amici. Talvolta li mostrava interamente nei costumi quotidiani, come nel dipinto seguente, in cui fede, amore e speranza sembrano incoraggiare la famiglia nel culto devoto della Madonna e degli altri santi protettori della casa riuniti attorno a lei ai lati dell'opera.

Non riesco ad affermare che nell'ultima opera citata le figure simboliche mi avessero soddisfatto. Paolo era unico nell'arte di trasferire, nel suo modo di pensare curioso, la vita di quei giorni. Solo che il conveniente, l'abituale, rievocato dalle profondità della storia, dalle tradizioni poetiche e ecclesiastiche, non era certamente il suo mestiere. Niente di ciò che si usava pensare, o almeno che si sarebbe voluto pensare, sentendo le parole ideali, tipo, stile e così via... Però, come ora, anche le virtù cristiane del nostro grande Paolo, nelle loro straordinarie apparenze, non mostrano quello che dovrebbero mostrare, e, d'altra parte, ci vengono incontro nei suoi ritratti così fresche e vivaci, come ciò che ha tratto direttamente dalle visioni che lo circondano. Ma, nello stesso dipinto, i ritratti dei familiari rimangono qualcosa di imparagonabile che cattura tutti gli sguardi e porta, talvolta, a dimenticare i dipinti precedenti¹⁶. –

Prendiamo un bel ritratto con cappa di ermellino¹⁷, e poi ancora il Ritrovamento di Mosè e l'Andata al Calvario, entrambi di una maniera eccezionale, in questo modo abbiamo così tanto di lui, che già di per sé è un tesoro. Se tralascio il Cristo in Emmaus, lo faccio per i dubbi sulla sua originalità, che non sono facilmente removibili¹⁸» (RUMOHR 1832, pp. 78-81). «Lungo l'Isarco giungemmo a Bressanone, che si trova in una graziosissima posizione. Clima, prodotti, usi e pronuncia ricordano molto quelli vivaci dell'alto Reno. Ci si accorge che la regione, che prima apparteneva alla federazione del regno, e che attraverso la sua costituzione di tipo aristocra-

tico-teocratico, che ha reso prosperi così tanti stati in Germania, che ha fatto così tanto del bene, era ben connessa con tutta la nobiltà dell'impero. Qui ci si separa dalle usanze tedesche. Bolzano è già paese di confine.

Un'ora o due prima di questa città si scorgono, vicino a una fattoria, i primi cipressi. Essi sono mediamente alti e potati in modo da renderli tondi; certo mi resero allegro. Più vicino a questa città un considerevole pino, che da allora è morto; anche i fiori di melograno rallegrano i viaggiatori del Nord come altri auspici per una imminente metamorfosi. Il largo triangolo della pianura, dove l'Isarco confluisce nell'Adige, le belle forme della montagna che si volge verso l'Italia, le punte bizzarre di quella che si volge al Brennero, che ho già osservato altre volte, con una luce migliore e con toni più caldi.

Là dove i due fiumi si uniscono si nota una crescente diminuzione del bosco sui pendii delle montagne; poche ore ancora, sempre più in basso, scompare interamente. Questo è il segno identificativo del confine linguistico; poiché nessun popolo di lingua italiana ammette, vicino alla sua colonia, né un bosco di alberi di alto fusto, né di medio fusto. Io vorrei conoscere il vero motivo di questa abitudine; perché, ciò che mi si offre, è troppo circoscritto, per essere valido in ogni caso. Se lo metto in relazione con la cura della silvicoltura e dello sfruttamento boschivo, non mi è per nulla di aiuto; perché in diversi secoli, tra questi paesi confinanti di lingua italiana si è ubbidito agli stessi signori, e anche le diocesi da più di trent'anni sono sottomesse alle usanze tedesche. Considerai come motivo le condizioni climatiche; vi si oppone il fatto che il bosco sia stato distrutto anche nei luoghi in cui la crescita degli alberi avrebbe potuto migliorare l'aria o almeno evitare l'arrivo di aria dannosa. Se cerco nell'insicurezza del paese, scopro che il popolo non è ovunque disposto nello stesso modo a diventare fuorilegge – Non potrebbe essere l'opera della lingua? Questo elemento meraviglioso della vita è più potente di quanto si creda. Con questo circolano opinioni, pareri, pensieri e principi che, di casa in casa, danno luogo ad un'omogeneità generale che, alla fine e anche involontariamente, vince ogni spirito di contraddizione¹⁹.

A Trento l'architettura assume un carattere per così dire italiano. Non lo si è collegato strettamente alla maniera veneziana; alcuni palazzi vorrebbero essere più fiorentini o romani. Sull'altura un imponente castello²⁰ e in città una chiesa protogotica con un'iscrizione in cui il costruttore si definisce come *magister Comacinus*²¹. In seguito ho riunito e divulgato molte di queste iscrizioni a proposito di questi architetti e di questa scuola di lapicidi di Como.

La mattina della nostra partenza da questa città, non molto dopo il sorgere del sole, scorsi inizialmente un colore dolce, tra il blu e l'azzurro, nel latte

che stavo bevendo, che si mostra in questo versante delle Alpi e in nessun altro luogo; mai nell'alto Reno. Raggiungiamo, talvolta, lo splendore del cielo notturno; ma certamente mai questo dolce blu del cielo estivo italiano. Ho visto il cielo di un blu abbastanza scuro in Baviera, in Tirolo, in Svizzera; certo da questa atmosfera chiara il cielo assume un tono grigiastro che lascia, per così dire, a bocca asciutta il conoscitore che vuole capire.

Per il resto l'uscita dal Tirolo verso l'Italia ha in sé qualcosa di monotono. Così come dovrebbe essere la Spagna nelle sue regioni meno accoglienti. Rocce nude, villaggi poveri, persino il fiume scorre noncurante. Finalmente appare la collina, inaspettata, dietro le rocce, nel luogo più misero; ma è comunque sgradita, poiché è arida, sterile e mal coltivata.

A questo punto ci si potrebbe commuovere alla vista degli ulivi, che si incontrano qui per la prima volta; essi sono sparpagliati e hanno un aspetto molto misero. Invece regalano un ornamento ineguagliabile alla costa rocciosa del Mediterraneo o alle valli profonde vicino a Tivoli, Terni, Olevano. Il loro verde iridescente che tende al blu scuro, al grigio si intona meravigliosamente alla sfumatura delle rocce calcaree, sulle quali crescono rigogliosi e dove si incontrano unicamente andando verso sud.

Solo nei pressi di Verona ci si riconcilia con ogni aspetto che alla prima impressione era sembrato sfavorevole. La terra è qui coltivata al meglio, la città altamente pittoresca; il grande fiume la attraversa con la più bella sinuosità; la catena alpina sullo sfondo rispecchia tutte le forme e tutti i colori che la pittura veneziana ama riportare negli sfondi paesaggistici. Mi ha sempre colpito che così pochi pittori, sia nei tempi antichi che in quelli moderni, abbiano preso come modello o studiato in questa città così suggestiva. Chi vi arriva tiene il denaro per Roma; chi vi fa ritorno si preoccupa di finirlo prima. Se si potesse controllare la nostalgia, domare l'aspettativa, quanta più utilità si potrebbe ricavare, non soltanto dai viaggi, ma anche da tutte le altre occasioni possibili.

A Verona il viaggiatore tedesco viene per la prima volta a contatto con le antichità romane, vede qui per la prima volta intatte e interamente conservate alcune vestigia medievali; poiché in questa città il moderno ha fatto solo rare conquiste. Il territorio della provincia è del tutto sterile, l'agricoltura poco redditizia, il commercio con la città modesto; queste circostanze fortunate offrono uno scopo alla spinta costruttiva e assicurano ancora a lungo nel futuro la conservazione di questa eccezionalità storica. Nell'intera superficie della Lombardia, Verona è quasi l'unico esemplare di questo tipo. Le grandi città hanno monumenti antichi; ma poche case private antiche. Solo le città più piccole sono così fortunate da potersi permettere di rimanere fedeli all'antico, cosa che è in Italia ancora inte-

ramente detestata, come da noi quaranta anni fa. Appena partiti per Mantova, ci si trovò in grandi affanni; sulla strada ci apparve un lupo. Noi non ne fummo divorati, così come tutti gli altri; poiché era solo un'illusione della fantasia, che aveva diffuso così tanta agitazione nelle terre vicine.

Arrivati a Mantova, dopo aver ammirato gli edifici di Leon Battista Alberti e di Giulio Romano²², abbiamo visitato il Palazzo del T[e], il quale mi piacque in modo straordinario anche dal punto di vista architettonico²³. Successivamente a Roma, soprattutto nei pressi di Piazza Navona, ho creduto di riconoscere lo stile di Giulio in molte nobili case private²⁴. In questa grande regione della storia dell'arte si trova ancora incredibilmente tanta incertezza. – Le pitture, soprattutto nella Caduta dei giganti, mi sembravano, al primo sguardo, non corteggiare l'occhio. Non osavo nemmeno ammettere a me stesso che nelle due stanze d'angolo tutto fosse affollato di figurazioni e invenzioni fino al soffocamento. Quindi mi soffermai a lungo nelle stanze più piccole dove, nonostante la decorazione molto più leggera, appaiono in piccoli quadri sui muri cose del tutto meravigliose. In questa epoca eccelsa si aveva così tanto tempo e così tanta invenzione, che senza accorgersi si dava ai committenti, per quel che pagavano, più di ciò di cui avevano bisogno e di ciò che desideravano nel profondo del cuore²⁵. A Bologna case private e chiese. La galleria pubblica non era ancora costituita; invece si trovavano da Zambeccari quei capolavori bolognesi, ora a Milano²⁶; e nella ormai soppressa Misericordia i bei dipinti di Francesco Francia²⁷, ora nella galleria, e l'unico Boltraffio firmato²⁸. Quest'ultimo dipinto, già citato da Vasari, è da quel momento disperso, forse a Parigi. Mi rallegrò di averlo visto e di conservarlo nella memoria. Questo Boltraffio è tra le persone illustri, che vengono inserite tra i discepoli di Leonardo, l'unico che potrebbe esserlo e che potrebbe, considerando le date, aver studiato presso di lui a Milano. Egli è un maestro degno di rispetto²⁹.

La piazza principale di Bologna mi ha fatto un'enorme impressione. Ancora non avevo visto nulla del genere. Ma ciò era già dimenticato quando, alcuni giorni dopo, passavo per Firenze e vidi la magnificenza, che là è concentrata nel centro dell'abitato, ormai diffusa in tutti i quartieri di una ancor più grande città. Continuando verso Roma si amplia il giudizio» (RUMOHR 1832, pp. 101-109).

«Eravamo rimasti alcuni giorni a Parma, per omaggiare il meraviglioso Antonio Allegri da Correggio³⁰. Vale la pena salire fino in cima alla cupola e guardar fuori dalle grate, simili a cesti, appoggiando bene la testa, per ammirare da vicino le rarità che Correggio ha dipinto. Gli apostoli,



5. Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna dell'umiltà tra i Santi Giovanni Battista e Sebastiano e due donatori* (pala Casio) Parigi, Museo del Louvre

nella loro gigantesca dimensione e prospettiva, assumono un aspetto terrificante. Dal basso non li si distingue, perché la cupola sta troppo in alto per il suo diametro ed è poco illuminata. Da lassù li si distingue così poco perché essi, forse in modo troppo azzardato, sono stati calcolati e realizzati secondo un punto di vista profondo e lontano; e, temo, secondo un errato principio della prospettiva. Ora capisco perfettamente come Correggio abbia condotto *a fresco* il pennello sia con il fuoco, sia con una tensione musicale della mano, più che nei suoi dipinti ad olio. Le masse delle carni e le vesti ricche risaltavano in modo piacevole all'occhio perché esse furono dipinte interamente di getto; si fondono tonu su

tono; i giochi del pennello incantano i sensi. – Ancora un'altra cosa mi colpì: che Correggio, anche non avendo così tanta istruzione, avesse un innato senso della bellezza, molto più del senso originale, come Raffaello e Michelangelo. Gli angeli che stanno attorno alla tomba, senza essere accorciati, come per tranquillizzare l'occhio, non temono confronto tra i moderni nelle linee generali o nella bellezza delle forme (formositas, *εὐμορφία*). Anche se nel singolo manca qualcosa dello sviluppo totale. – Correggio era un abitante di una piccola città di provincia, al quale mancava, anche se non così tanto come racconta Vasari, pur sempre un benefattore, le cui richieste e pagamenti avrebbero corrisposto al suo talento e alle sue prestazioni in ogni opera³¹.

E poi guardammo quella cupola più piccola, Cristo e gli Apostoli³², la cui disposizione è molto più antica, e anche frammenti di pittura murale già rovinati³³; e nonostante avessi cercato di convincere l'arcivescovo, non riuscii ad entrare nella clausura del Convento di San Paolo, per vedere il Pergolato degli Dei, che Rosaspina ha inciso³⁴. Su Correggio è stato recentemente raccolto materiale sulla giusta strada, cioè attraverso i documenti. Io rinuncio al vizio di esaminare qui, in quale senso egli meriti più lode o più biasimo³⁵.

Senza dubbio è uno dei più sontuosi prodotti della natura umana; turgido nelle corporature, come nella vegetazione, che sboccia nel sole caldo e dai terreni ricchi e umidi. – Non c'è nel suo modo di condurre il pennello largo, che trascina l'occhio, qualcosa della crescita turgida delle membra vegetali o simili? – Io mi abbandono poco alla sua componente patetica. Originariamente questo principio potrebbe essere stato vero; però con gli anni, perdonami nobile lettore, il suo sentimento si è trasformato in una maniera consolidata, in una larva. Egli somiglia in questa fase ad Andrea del Sarto³⁶.

A Milano Brera ancora in formazione³⁷. La collezione Melzi mi venne mostrata dal suo fondatore in persona che era ancora in vita. Essa è attualmente in possesso di suo nipote³⁸. L'Ultima Cena di Leonardo racchiudeva pur sempre qualcosa di antico; da allora è stata ridipinta quasi interamente a *guazzo*³⁹. Successivamente ho soggiornato più a lungo a Milano; quindi di questo un'altra volta⁴⁰.

Il viaggio lungo il Lago Maggiore, lo si dovrebbe chiamare l'invernale, fu molto disagiata. Il terrificante e cupo colosso di San Carlo Borromeo! – Mio Dio, come si poté solo innalzare questa statua di quell'uomo puro e devoto come uno spaventapasseri in un campo? Chi si trova nelle vicinanze dell'oggetto può vedere meglio come questo ricordi una roccia rovinata dalle intemperie; e in lontananza suscita solo e soltanto ribrezzo. Per ren-

dere riconoscibile e visibile da lontano la statua colossale, è stato necessario dare alla figura lineamenti molto forti quasi architettonici; solo che qui risaltano solo le pieghe confuse e, nello stesso momento, pittoriche⁴¹.

È come se ogni cosa, sulla quale sia appuntato il nome Borromeo, debba colpire gli occhi in modo negativo come ora più in alto le isole a terrazze, tagliate in modo curioso, *isola madre e bella* (quest'ultima che porta il suo nome a torto) con i loro casermoni e i loro edifici così lisci e nudi di fronte alla montagna ombrosa e piena di boschi. Che mancanza di gusto, aver voluto unire il selvaggio con delle deformazioni artistiche senza alcuna connessione!⁴²» (RUMOHR 1832, pp. 157-161).

«Il principe ereditario di Prussia⁴³ aveva visto a Milano un dipinto acquistabile, che veniva presentato con grande furbizia, restaurato con abilità, che già da dieci anni aveva colpito molti viaggiatori, ma che non aveva trovato nessun compratore⁴⁴. A Firenze Sua Altezza Reale era ancora in un'ebbrezza sincera, causata dal piacere dovuto al grande desiderio, finalmente realizzato, di vedere l'Italia; e in quel momento questa disposizione d'animo deve essere stata d'aiuto per quel dipinto milanese. Ma il piacere non aveva potuto superare assolutamente la critica. Al Signore erano venuti diversi dubbi, che i racconti fantasiosi circa le modalità della sua acquisizione aumentarono molto. Dalla seduzione del dipinto, che nella stessa Milano aveva accecato persino molti artisti e amanti dell'arte, il principe tornava incessantemente ancora ai dubbi⁴⁵. Egli aveva riposto la sua fiducia nel mio giudizio, e desiderava da me una soluzione; perciò l'ambasciatore Bunsen intraprese con me delle trattative epistolari. Per questo motivo l'ambasciatore mi fece visita durante il suo viaggio di ritorno da Venezia a Siena.

Io sono molto disponibile ad aiutare i miei amici da casa; e io amavo Sua Altezza Reale con così tanta intimità e calore da essere disponibile ad offrirgli sacrifici più grandi, forse più che ad ogni altro amico vicino e carissimo. Ma il sacrificio richiesto era troppo grande e io mi difesi, forse con debolezza, contro la veemente ostinazione dell'ambasciatore prussiano a Roma. Mi ero sistemato da lungo tempo a Siena; dovevo lasciare non solo la mia abitazione, ma anche licenziare improvvisamente alcuni servitori italiani; interrompere il mio progetto, i miei lavori; intraprendere, nei mesi invernali più rigidi, un viaggio privo di piacere e lungo settanta miglia verso nord; dovevo infine separarmi dal mio allievo, metterlo alla mercé di tutti gli estremismi della piena gioventù, e rinunciare alla sua compagnia e alla partecipazione ai suoi progressi ai quali, da quasi sei anni, mi ero abituato⁴⁶. Conoscevo abbastanza il principe per sapere che egli stesso non avrebbe voluto comprare a questo prezzo la soddisfazione del suo desiderio. Ma il

console prussiano fu più deciso della mia resistenza. Poiché egli mi promise che S.M. il Re, se non fosse stato acquistato il presunto Raffaello, sicuramente mi avrebbe lasciato comprare degli altri dipinti che mi sarebbero stati proposti; e mi convinse con l'inganno che il conte Shrewsbury nutrisse un interesse per il Raffaello milanese e che mi avrebbe facilmente preceduto se non mi fossi recato da Siena a Milano assolutamente entro il sei gennaio. Ho la lettera ancora qui vicina a me⁴⁷.

Mai nel corso della mia vita ho fatto un viaggio così brutto. La neve era caduta ovunque, e si sa cosa significhi in Italia. Vie impercorribili, fiumi straripati, rocce franate; dall'altra parte dell'Appennino neve alta due piedi. È un vero peccato vedere paesi così belli in questo modo e girare rabbrivendo, in queste giornate corte e nuvolose, nelle chiese, nei palazzi e nelle biblioteche italiane. In effetti l'ho pagato e l'ultima metà del mio soggiorno milanese l'ho passata nella stanza di una pensione in questa città non ospitale, cosmopolita, senza un amico a consolarmi⁴⁸. Però il buon Cattaneo ha provveduto a riempirmi di libri⁴⁹. Una vera opera di bene; perché le biblioteche pubbliche in Italia non prestano i loro libri.

Ai tempi ho fatto subito rapporto a proposito del presunto Raffaello, un **centone** lombardo⁵⁰. Ho riferito al signor ambasciatore Bunsen, già nell'eredità del generale Pino un quadro, mezzobusto, Cristo con la Croce e due soldati di Fra Sebastiano del Piombo, del periodo delle sue imitazioni delle forme artistiche più tarde di Raffaello⁵¹. Si presume che questo bellissimo quadro si ripeta due volte in Spagna. Però qui si può parlare solo di replica⁵². Alcuni quadri esposti bene (quattro dipinti bolognesi, un bel Cesare da Sesto) avrebbero senza dubbio migliorato e facilitato, se messi insieme, la vendita complessiva⁵³. In ogni caso, questo Gesù avrebbe almeno permesso di riempire una lacuna, percepita così dolorosa, della galleria berlinese, con un quadro di forma e maniera grandiosa. La richiesta dei mercanti era esagerata, cosa che in Italia non dovrebbe mai spaventare⁵⁴. Dopo riportai l'attenzione sulla possibilità di comprare due ritratti a grandezza naturale di quel meraviglioso Morone da Bergamo, che sono in possesso del conte Moroni che, alla mia domanda indiretta, non mostrava nessuna decisa negazione di venderli. Questi dipinti, soprattutto il ritratto maschile, sono i più belli che mi siano stati presentati della mano di questo grande ritrattista⁵⁵. Infine gli scrissi da Venezia che, in Casa Barberigo, entrambi gli schizzi dal vivo di Tiziano, preparatori dei suoi ritratti di Francesco I e Filippo II, erano già in vendita. Questi sicuramente convenienti⁵⁶. Invece il signor ambasciatore Bunsen mi aveva già scritto in modo conciliante che quei casi di quadri ritoccati in massa come una volta avevano convinto il re a rinunciare a simili acquisti. I viaggiatori, invece, non

devono farsi scoraggiare nel vedere i quadri suddetti; se sono sul posto, vale la pena una visita. Mi sentivo ormai di nuovo libero; perché fino ad allora l'ambasciatore prussiano a Roma aveva tentato di trattenermi in Lombardia con suppliche e presentazioni, non mi spiego il motivo. Però la gioia non durò a lungo. Della somma che S.M. il re di Prussia mi aveva concesso per l'ultimo acquisto era rimasta una piccolissima cifra, 117 carolini e alcuni baiocchi. Io non sapevo, se per un ordine o a proprio rischio, il consigliere Bunsen stesso me la mise a disposizione. Che cosa si sarebbe potuto ancora comprare, pensai, e volevo già restituirgli il credito, quando per mia sfortuna un giorno mi venne portato un vaso in cristallo di rocca, lavoro firmato dell'ultimo periodo di attività di Valerio Vicentino con la più ricca incastonatura di Benvenuto Cellino. Un oggetto così grande di questo tipo non si trova da nessuna parte. Si chiedeva per questo *un orrore*. Però io conosco i miei polli, anche se non in questo paese. Così dissi al venditore in tutta franchezza: Mio signore, ho 117 luigi d'oro e alcuni baiocchi. Se li vuole accettare, *à la bonne heure*. Però dove non c'è possibilità, l'imperatore perde il suo diritto. Per farla breve⁵⁷.

Così ebbi il vaso e grande gioia insieme. Quarant'anni prima a Londra il suo valore sarebbe stato 1000 pound. Solo dopo il piacere venne la preoccupazione di ingegnarsi su come trasportare questo oggetto fino a Berlino. Avrebbe potuto essere caricato male, capovolto, anche con un imballaggio particolarmente accurato, *in summa* rotto?

Questo oggetto funesto mi portò ad attraversare la Alpi e mi costrinse a tornare a casa passando da Berlino» (RUMOHR 1832, pp. 270-277).

«Genova. Duomo. Edificio protogotico, con rifacimenti gotici, penso costruito attorno al 1200, sul quale si ricavano informazioni dagli scrittori locali⁵⁸. Mi incuriosì il bassorilievo sopra il portale principale. Cristo con il libro, sul quale: *ego sum lux mundi*, attorno i simboli dei quattro Evangelisti. Sotto, senza elementi architettonici ad isolare, San Lorenzo e gli sgherri con i mantici; a sinistra i giudici; a destra la timida folla degli spettatori. Quest'ultima raffigurazione è evidentemente un'invenzione, quella superiore, invece, una tipologia piuttosto antica. L'esecuzione curata fino all'essenziale; la maniera rivolta a quella bizantina. In questa rappresentazione si mostra molto chiaramente il passaggio dalle iconografie codificate alle invenzioni libere, e dalla bizantina, che nella scultura non concede mai molto, alla maniera italiana del tredicesimo secolo⁵⁹.

Notevole nell'angolo a destra, su un basamento, un angelo in marmo⁶⁰. Opere di questo tipo in questo periodo (attorno al 1200) si trovano ovunque fosse disponibile il materiale.

Al di sotto, negli stipiti della stessa porta, sculture che sono eseguite in

modo solido e che si avvicinano alla maniera di Nicola di Pisa⁶¹.

Questi oggetti non sono spesso significativi in sé stessi, ma più perché vanno ad accrescere il numero dei documenti che testimoniano il primo sviluppo di una scuola di scarpellini abili intorno alle cave di marmo di questo angolo della terra. Confronta Lucca e Pisa. Senza i vantaggi offerti dalle circostanze cosa siamo noi, che cosa rimane? Dappertutto si incontrano questi segnali tanto che si potrebbero intendere come incoraggiamenti per metterli in pratica⁶².

La navata della chiesa nasce con lo stesso spirito, come Sant'Agnese a Roma, sulla quale si possono ammirare le opere pittoriche. Nel fregio sulla prima serie di pilastri: MCCCXII° FILIPPVS SNIGRO ET NICOLAVS DE GOANO REPARATORES IIVIVS ECCLESIE FECERVNT RENOVARI. Di fronte un'altra iscrizione dell'anno 1307 che celebra un restauro. Queste memorie testimoniano il nucleo più antico della chiesa e spiegano, nello stesso momento, le aggiunte gotiche⁶³.

Come migliore dipinto di questa città si cita giustamente il Martirio di Santo Stefano nell'omonima chiesa. Questo quadro è stato realizzato subito dopo la morte di Raffaello perciò prova, più chiaramente che ogni altro suo dipinto, la larga partecipazione di Giulio Romano alle ultime opere di Raffaello. Questo triste argomento viene raffigurato, la maggior parte delle volte, in un modo talmente impossibile, con il popolo talmente vicino al santo che egli non si vede e l'azione stessa assomiglia più a un seppellimento con pietre, che a una lapidazione. Giulio invece ha rappresentato il santo nel centro del quadro e in primo piano, mostrandolo giovane, bello, vincente sulle peggiori avversità; un raggio di luce divina penetra e lo illumina. Presso di lui sta il comandante; i soldati romani sono collocati più indietro sullo sfondo, lanciano da lontano, mirano, seguono il tiro con lo sguardo, cosicché l'azione riceve movimento e verità senza però apparire come il momento culminante, che è racchiuso e espresso nella figura del santo e nella sua espressione eccellente⁶⁴.

A Palazzo Durazzo e in altri⁶⁵ dove sono esposti secondo le regole moderne eccellenti ritratti di Van Dyck, meravigliosi Domenichino e oggetti classici simili, feci delle osservazioni: che nelle stanze e nelle sale spaziose e alte dei palazzi più nuovi le maniere graziose e le piccole dimensioni sia dell'arte italiana della maniera primitiva sia dei tardo olandesi sono esposti in malo modo; che qui è il posto per un'ampia esposizione, una grande trattazione, come alcune degli spagnoli nel loro tempo migliore, o di Anton Van Dyck, o altri che non mi piacciono. Le stanze lussuose dei genovesi sono però insolitamente alte. Io non voglio quindi dire che si debba dipingere solo per queste e simili; solo che si dovrebbe essere sempre pronti a farlo⁶⁶.

A Milano ho annotato diverse cose. Si va in cerca poi particolarmente di alcuni artisti, che in quel luogo sono sbocciati e hanno lavorato. Qui mi interessava soprattutto ciò che si chiama generalmente la Scuola di Lionardo da Vinci, che dovrebbe essere chiamata propriamente la ripercussione. Perché l'influsso del maestro è stato osservato solo da pochi di questi pittori; il Boltraffio, il Melzi; e anche questi sbagliano⁶⁷.

Di Leonardo non è rimasto molto; l'Ultima Cena quasi per nulla, niente meno sono sfaldate entrambe le teste ritrattistiche di fronte ad essa (sotto la Crocifissione di **Giov. Donao Montorniano**, 1495)⁶⁸. I bellissimo libri pieni di disegni furono, si diceva, lasciati a Parigi, oppure vennero svenduti; sono rimasti solo manoscritti con alcuni disegni esplicativi di minore importanza, reputati opere d'arte⁶⁹. Ancora all'Ambrosiana sono i singolari ritratti di Ludovico Sforza visto di tre quarti, con qualcosa di violetto nelle sfumature, ancora coperto nelle ombre, generalmente associato ad una maniera artistica più antica, ma raffinato e pieno di comprensione nelle forme⁷⁰. La sua consorte meno⁷¹. Di fronte a questi ritratti mi si imponeva il sospetto che Leonardo a Milano fosse venuto in contatto con pittori olandesi, da cui avrebbe imparato la pittura ad olio, che a Firenze prima del suo viaggio milanese non era comune, quasi non storicamente conosciuta. In ciò mi conferma un graziosissimo piccolo dipinto dal conte Alberto Litta, Madonna con il Bambino⁷². Il motivo di questo quadro si mostra in un disegno molto ritoccato di Lionardo nelle collezioni della Galleria degli Uffizi a Firenze⁷³. Anche il dipinto stesso ha molto sofferto in alcune parti; la mano del bambino ha perso la vernice. Ma si vede così più chiaramente che Lionardo ai tempi trattava le ombre in modo pastoso, come in genere i colori erano raffinati e levigati, le basi accurate e chiare, e la trattazione rifinita, in modo molto simile agli antichi olandesi.

Nella Galleria dell'Ambrosiana vengono tenuti in teche di vetro alcuni meravigliosi disegni di Lionardo, ritratti e composizioni di figure, tra le quali una figura femminile completa che da sempre mi piace in modo particolare⁷⁴.

Tra i pittori milanesi, che vengono inclusi nella scuola di Lionardo, il più conosciuto e il più amato è Bernardino Lovino. Si osservano ora a Milano, nelle sale della Villa Reale, le eccezionali Storie dell'Antico Testamento, staccate e molto ridipinte, e sempre là, in una stanza al pianterreno, un Bagno di giovani donne e il pezzo di camino, la fucina di Vulcano, che Venere aiuta in modo materno nel lavoro. Quest'ultimo, presumibilmente, proviene dalla Stanza del Camino del Convento la Pilucca a metà strada tra Milano e Monza. In questi dipinti, secondo la maniera di Lovino, i componenti certamente proporzionati, ma senza sviluppo delle singole

forme. La composizione ricorda quella delle antiche decorazioni murali⁷⁵. Il suo capolavoro, comunque, rimane il famoso ciclo di affreschi a Saronno in Santa Maria, dove a sinistra su un pilastro: **BERNARDINUS LOVINUS PINXIT MDXXVV**. Io penso 1530⁷⁶. Anche qui è stato tutto ripassato a colori a guazzo, così che, al momento, solo il Mosè a chiaroscuro conserva interamente il carattere e il valore originale dell'opera⁷⁷. L'epoca di questi restauri è la reggenza di Eugenio, come quello dell'Ultima Cena e di altre opere su muro della città e del territorio.

Ma si ha sempre ancora la bella composizione e il bel movimento delle figure e l'ingenua concezione dei personaggi nel loro insieme, particolarmente nell'Adorazione dei Magi, nel cui seguito il capo dello scudiero, dietro il re più anziano, è molto bello e ben conservato.

Qui, come anche del resto nelle frequenti levigate pitture ad olio di Lovino, mi è saltata all'occhio una certa parentela con Giovanni Antonio Razzi da Vercelli. In una pittura murale del **lavatojo** della chiesa della Certosa di Pavia, nella Madonna con il Bambino che coglie un fiore, ho creduto al primo sguardo di vedere un Razzi benché il dipinto sia attribuito al Lovino⁷⁸. Se quest'ultimo avesse in un incontro con Razzi trovato un contatto o avesse appreso qualcosa⁷⁹ – Lovino non può essere incluso tra gli scolari di Lionardo né nella sua ultima fioritura né per la sua errata conoscenza delle forme.

A Venezia nella Galleria Manfrin si conserva una certa pala d'altare di Lovino datata 1512. A quell'epoca era, come mostra questo dipinto, un seguace delle vecchie forme quindi un pittore abbastanza appiattito, che soltanto più tardi fu in grado di risorgere attraverso il naturalismo e molti sguardi a Leonardo, voglio credere⁸⁰.

Detto questo, noto che si trovano disseminati nella collezione di **padre Resta** (Biblioteca Ambrosiana) un grosso numero di studi e altri disegni di Razzi. Per esempio **Vol. 84. n.° 3, 8, 9, 11, 13, Vol. 85. n.° 30, 32**, e altri⁸¹ – I disegni di questo pittore appartengono alle cose rare. Nella composizione, nel carattere e nella grazia dei motivi più volte estratti della vita, Lovino non è inferiore tanto a Gaudenzio Ferrari, quanto a Cesare da Sesto.

Invece il primo ha superato di molto il Lovino nelle bellezze pittoriche e nella conoscenza delle forme. Nella chiesa di San Celso, a destra sopra un altare laterale, un Battesimo di Cristo; al di sopra alcuni angeli si librano in aria, dipinti in modo sereno, vivace, grazioso e succoso, e si avvicinano molto al Correggio. Tra le nubi, Dio Padre è scorciato verso il basso e non in modo maldestro; ciò mi conferma nell'ipotesi che Gaudenzio, almeno una volta, abbia visto il Correggio, o che abbia avuto contatti con lui perché anche altre parti del dipinto hanno qualcosa di lui come le cosce del



6. Bernardino Luini, *Presentazione al tempio*, part., Saronno, Santuario della Beata Vergine dei Miracoli

Battista, il gioco delle luci, le sfumature delle carni, la costruzione delle ginocchia. Nelle pieghe una certa oscillazione dalla pignoleria tedesca alla maniera arrogante dei più moderni italiani⁸². Generalmente non ci si deve aspettare da questa scuola delle prestazioni sempre soddisfacenti e completamente originali. – Nella stessa chiesa un quadro grazioso con il nome **Paris Bordonus**. Il dipinto appartiene ai più succosi del maestro, che già in tutte le cose essenziali è molto debole ed è noto che fosse membro della scuola veneziana⁸³.

Gaudenzio, che ancora a Saronno, nella cupola, consegna un brillante lavoro⁸⁴, diventa con gli anni più debole e manierato. Nella chiesa **della Passione** a Milano c'è l'Ultima Cena, in alto, in cui non bastava al pittore la sua osservazione e conoscenza per eseguire delle figure così grandi. Fece come così tanti pittori di ogni tempo che, con un'insufficiente conoscenza, non volevano restare indietro ai più giovani nella grandezza delle dimensioni⁸⁵.

Nella casa del duca Scotti a Milano, il capolavoro di Cesare da Sesto, Battesimo di Cristo, di ampio respiro grazie al paesaggio largo e molto esteso. In questo dipinto c'è ancora molto di leonardesco; poi venne attribuito a

Cesare e penso in modo fondato. La parte paesaggistica si reputa lavoro di qualcun altro⁸⁶. In casa del duca Melzi una Madonna e il Bambino a figura intera in un grazioso paesaggio. Anche qui guarda in qualcosa a Leonardo. Io perciò sarei tentato di inserire Cesare tra gli allievi di Leonardo, se la sua attività non cadesse in un tempo troppo avanzato. Qui si legge:

Cesar Triagrius pinxit 1530⁸⁷

Dalla vicina scuola di Lodi la Galleria di Brera a Milano venne in possesso nel mio tempo, attraverso l'acquisto dal generale Lecchi di Brescia, di una grossa pala d'altare, la Madonna seduta, accanto a lei due santi maschili stanti, davanti a lei siede un bambino, Giovanni Battista, il più bello nel dipinto e degno di Raffaello, per lo meno simile. Dipinto e colorato in modo potente. Una prestazione degna di attenzione, ma comunque non un'esecuzione libera e indipendente. In basso su un foglio di carta dipinto:

Calixtus Laudensis⁸⁸

Nello stesso momento si è comprato per la Galleria un Gaudenzio Ferrari molto famoso. Il Martirio della Santa Caterina *delle ruote*. La santa ha qualcosa di bello nel modo di Guido; i carnefici con grande zelo secondo modelli, ma non dappertutto con comprensione. Il dipinto dà l'impressione di una pittura di vetrata⁸⁹.

Entrambi i dipinti costano ai fondi della Galleria 70000 ventini, cioè più di 23000 fiorini imperiali. Riporto questo particolare perché si veda come in Italia, per i quadri che ci si è messi in testa di comprare, viene pagato sempre tanto. – E nonostante questi dipinti non siano propriamente dei classici; li si volle per rappresentare nella Galleria Nazionale questi maestri⁹⁰.

Il Figino è un maestro debole, molto più moderno. Di lui in S. Ambrogio nella Cappella di S. *Giorgio*, a destra dell'altare principale, un dipinto di una Madonna, nel quale un Cristo addormentato e un piccolo Giovanni sono entrambi letteralmente tratti dalla *vierge au diadème*⁹¹. Quest'ultimo dipinto deve essere rimasto in questa regione, prima di arrivare in Francia. Questo spiega quella libera imitazione nell'antica maniera lombarda dal Signor Brocca a Milano che da sola aveva causato questo mio viaggio invernale a Milano.

Interessante fu per me in casa del *Dr. Dell'Acqua* a Milano⁹², poter esaminare un ritratto di Gentile Bellini, che è firmato. La forma è graziosamente interpretata; ma il capo non è evidenziato nel modo migliore. Gentile ha meno frequentemente impastato e mescolato nella lacca trasparente e umida sottili mezzetinte rispetto a Giovanni Bellini. In basso sul dipinto si legge: *Henricus Dandolo – opus Gentilis Bellini V. equitis ex alio esemplari – Dux Venetus MCCCCLXXXII*⁹³. Questo dipinto ricorda molto uno al museo di Berlino, che viene attribuito a Gentile. A Venezia

ci sono delle pitture di storia con il nome di questo artista. Ma esse sono fortemente restaurate e quindi meno adatte ad imparare a conoscere la sua maniera.

Dallo stesso **Dr. Dell'Acqua** un quadro "di Putitone di Treviglio"⁹⁴ che a quanto si dice dovrebbe aver anch'egli studiato da Lionardo. Ma questo dipinto è sicuramente eseguito dopo il 1520, e non sono in grado di stabilire la veridicità di questa asserzione, perché non conosco l'allievo, forse non molto importante⁹⁵.

In generale sembra che a Milano l'indirizzo di osservazione e di ricerca di Lionardo non abbia impresso una spinta né decisiva né importante ai pittori locali. Piuttosto agli scultori che, come ci si può immaginare, hanno potuto contare su una maggiore preparazione tecnica⁹⁶. Sicuramente la decorazione scultorea dell'ottagono nella chiesa di S. Satiro è imparentata con il fiorentino. Fregi di bambini e grosse teste in nicchie rotonde; tutto vigoroso e pieno di carattere e non senza stile⁹⁷.

Del Salai non ho nulla da dire, oltre ciò che è già noto, che egli ha dipinto molti capolavori, di cui la Lombardia è ancora piena⁹⁸. Egli avrebbe lavorato molto ancora sotto Lionardo e finito con la partecipazione del maestro; così entrambe le mezze figure femminili, la virtù e la vanità, nella Galleria Sciarra Colonna a Roma⁹⁹.

Una gita a Pavia mi informò della condizione attuale delle presunte chiese longobarde, e mi permise il pieno godimento del tempio più meraviglioso del mondo, la Certosa, attraverso il quale i duchi di Milano pensarono di spiare i loro peccati. Le straordinarie opere plastiche nella facciata della chiesa dimostrano come quest'arte fosse molto più avanzata, rispetto ai pittori, nelle scuole lombarde del quindicesimo secolo. – A Pavia, nella casa del Professor Scarpa¹⁰⁰, accanto a dipinti interessanti, un elmo in bronzo con figure, che il proprietario attribuiva a Michelangelo, ma nello stile del Caradosso¹⁰¹. Si dice sia un buon ritratto quello raffaelloesco del Tibaldeo, che Bembo ricorda nelle sue lettere (**Lett. Sulle pitt. To. V. p. 134.** nuova edizione). Per questo nome è troppo scorretto, giacché Bembo non è un'autorità infallibile¹⁰².

Esaminai inoltre tutti i maestri davvero miseri dell'antica scuola lombarda a Pavia, Milano e ovunque, dove essi si trovavano. Un poco più innovativo e potente, **Macrino de Alba** (in Piemonte) 1490, su uno dei suoi dipinti alla Certosa di Pavia¹⁰³. Da alcuni decenni, a noi conoscitori, rendono la vita abbastanza amara, a causa di questo grandissimo numero di pittori simili, deboli, senza carattere, che sono stati portati alla fama dal patriottismo locale e, su questa base, da Lanzi¹⁰⁴.

Ai tempi ci si dava molto da fare per i moderni imbrattatele; adesso per i

vecchi doratori. E allora cosa è il meglio? Buttare via, spingere lontano da sé, ciò che nella pittura manca di vita e spirito, in modo che il cuore non si riduca, non diventi incapace di apprendere il forte, il grande, la profondità e l'ardore. –

La scuola di Bergamo, città in cui mi sono trattenuto alcune settimane, mi diede in queste circostanze non poco conforto. Questa città generò in tempi antichi Andrea Previtalo, un pittore molto bravo nella maniera di Bellino; in Santo Spirito l'altare laterale a sinistra, nel mezzo San Giovanni Battista su un piedistallo, come stesse predicando; ai lati San Giuseppe, San Paolo e altri due altri santi. Su un foglietto ai piedi del San Giovanni: *Andreas Previtalus pinxit M.D.XV¹⁰⁵*. Su un altro dipinto si nomina *Andreas Berg. (Bergomaeus)*. Nel suddetto un modo bello, un po' statuariale, un carattere nobile. Niente di entusiasmante; solo appena soddisfacente¹⁰⁶.

In seguito e solo di sfuggita il famoso Palma il Vecchio, del quale qui non approfondisco. Poi: Cariano; i suoi dipinti dovettero spesso rappresentare o sostituire Giorgione. Dal conte Roncalli un quadro di famiglia risolto in modo grazioso, un po' ingiallito e debole nel tono e, come si vede, steso sulla tela di lino senza imprimitura. Sotto una scritta danneggiata: *Jo. Carianus Bergomeus MDXVIII¹⁰⁷*. I suoi quadri storici un po' inferiori.

Chiude il cerchio il più straordinario di tutti i ritrattisti, Jo. B. Morone da Bergamo. I suoi dipinti storici sono deboli e già manierati. Invece i suoi ritratti sono sempre buoni, e talvolta impareggiabili¹⁰⁸. Nella casa del conte Moroni due ritratti a grandezza naturale, figura intera¹⁰⁹. La donna è ritratta seduta in posizione di tre quarti, penso per nascondere un difetto nella crescita. Il tutto si mostra straordinario, anche se la donna non è né bella, né attraente¹¹⁰. Al contrario l'artista venne aiutato nel ritratto maschile dal suo soggetto. Un uomo giovane, bello e interessante, il cui colorito fiorentino sopporta senza danno la vicinanza di un vestito alla moda spagnola aderente del colore dei fiori di pesco. Il suo motto sulla parete, che costituisce lo sfondo: **mas el çaguero, que el primero**. Sul bordo inferiore del dipinto si legge **Jo. Bap. Moronus p¹¹¹**.

Questi dipinti sono assolutamente più impastati, perciò più luminosi, del seguente in **casa Brembati**. Questo, un ritratto a mezzo busto, rappresenta Bartolomeo Bonga, un uomo di nobile nascita e onori religiosi, che non sono annunciati dal suo abito¹¹². La data, 1584, è incompatibile con l'indicazione del Tassi che Morone sia morto nel 1578. Io non ebbi tempo di esaminare se l'iscrizione del nome e del titolo del rappresentato non fosse un'aggiunta successiva e se la data avesse a che fare con la sua morte¹¹³. In questo dipinto le luci ricche e pastose hanno superato un poco le tinte medie spalmate finemente.



7. Giovan Battista Moroni, *Ritratto virile* (Il cavaliere in rosa), Bergamo, Collezione Moroni

Un ben più sgradevole pittore di questa scuola è Lorenzo Lotto così manierato che non si capisce come si sia potuto solo sopportare dal 1510 al 25 un tipo del genere senza lapidarlo¹¹⁴. Io non mi posso decidere qui di ripetere cosa abbia annotato su di lui a Bergamo dove, nelle chiese, si trovano alcuni dipinti firmati di sua mano, ma nessuno che raggiunga il valore degli esemplari che sono esposti alla Galleria di Berlino. Curioso, che spesso si voglia attribuire a lui il grazioso dipinto nella chiesa di Alzano non lontano da Bergamo, per salvare l'onore della patria. Io indico qui il dipinto da sinistra, sul secondo altare, in cui San Pietro Martire viene ucciso da due albighesi, il suo compagno fugge. Nel quadro c'è azione, forma e disposizione non gravi. Questi, come il trattamento pittorico pastoso, rinviano alla vicina scuola dei **della piazza** di Lodi. Il tono del dipinto ha sofferto a causa di ridipinture. Altrimenti la cosa sarebbe ancora più evidente¹¹⁵.

Nel vicino **castello di Malpaga**, l'antica residenza del condottiero Coleoni, pitture del Rumanino da Brescia¹¹⁶, e in quest'ultima città lo vogliamo cercare. A Bergamo ci sono davvero begli edifici; la posizione della città è una delle migliori d'Italia.

A Brescia ci sono molti dipinti da vedere e alcuni maestri veramente da studiare. Il capolavoro di Rumanino si trova in casa del conte Brugnoli¹¹⁷. Deposizione di Cristo dalla Croce, circondato dalle persone sante che accorrono. Ricca composizione e grande affetto, la cui espressione talvolta si fonda su una certa tipica violenza dell'antica scuola. Rumanino conosceva anche i tedeschi, e talvolta li seguì nella bizzarria del costume. Questo dipinto non è firmato¹¹⁸; ma un altro in Palazzo Manfrin a Venezia, pure una deposizione, in cui: **Hieronymi Rumanini Brixiani**¹¹⁹. Nella stessa casa, davanti, lo stesso soggetto un po' più grande di Moreto¹²⁰.

Si impara a conoscere e ad apprezzare questo maestro solo nella sua città natale; in luoghi lontani, generalmente, i suoi dipinti sono attribuiti a nomi più conosciuti. Così a Milano il ritratto che Lunghi dà a Giorgione¹²¹; a Roma, nella Galleria Fesch, la grande Assunzione al cielo della Madonna, che si attribuisce a Tiziano¹²²; e a Vienna la Santa con l'Unicorno¹²³. A Brescia si trova di questo maestro un grande numero di pitture di ogni dimensione. In tutte più disegno di quanto è comune tra i veneziani, un tono generale e una sottomissione dei colori tipici. Il tono si piega all'azzurri-no-grigiastro, o al violetto. Di Moreto da Brescia: in San Nazario, nella sacrestia un piccolo quadro con la Madonna¹²⁴ con due quadretti vicini, nei quali l'Annunciazione¹²⁵. E nella chiesa, su un altare laterale a sinistra, l'Incoronazione della Madonna, in basso quattro santi. In questo dipinto c'è uno studio straordinario, più che in molti altri, che gli sono qui attribuiti¹²⁶.



8. Girolamo Romanino, *Deposizione di Cristo*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

All'entrata della stessa chiesa si mostra, accanto ad alcuni **Guazzi** del Rumanino¹²⁷, l'Annunciazione pure dipinta da Moreto¹²⁸. – In casa del Conte Fenaroli bei ritratti, tra i quali uno a figura intera di Moreto¹²⁹; dello stesso Venere e Amore su una finestra a muro, molto scuro¹³⁰.

Nelle case Tosi e Lecchi dipinti belli e interessanti¹³¹; ma mi sono proposto di considerare materie locali e abbastanza moderne. Così io stesso escludo gli interessanti scavi archeologici di una antica basilica di età imperiale, che è chiamata stranamente tempio e, più ridicolo, restaurata per farne un museo. Accanto alla più famosa Vittoria di bronzo, in quel luogo si può trovare abbastanza per studiare dal principio la prima decadenza o la primitiva debolezza dell'arte nelle province isolate dell'impero romano. Non

saprei dove io sia stato sorpreso da un sentimento così angosciante come davanti a questi busti e cosette, a queste decorazioni magniloquenti. Guardando le Madonne molto bizzarre, di fattura interamente barbarica, dall'ottavo all'undicesimo secolo cominciavo a stare meglio. Sembra che non sapessero fare diversamente e che si trovassero, nel loro modo, abbastanza bene¹³².

Verona, Vicenza, Padova; chi non le avrebbe viste? Chi non le avrebbe descritte? A Padova, invece, vengono guardate con molta meno attenzione le **scuole** e le chiesette accanto al Santo, per amore di questo edificio decorato in modo ricco. Nonostante nella **scuola detta di Tiziano**, quattro pitture murali di questi ancora in buono stato che, per gli abiti dei personaggi, devono essere state dipinte attorno al 1520¹³³. Degne di nota nella chiesetta di San Giorgio le pitture che Vasari attribuisce a Jacopo de'Avanzi, a Stefano e altri pittori del quattordicesimo secolo¹³⁴ e nel Santo la grande cappella di fronte a quella di Sant'Antonio, dove secondo l'Anonimo del Morelli hanno dipinto Jacopo d'Avanzo e Alichieri da Verona nel 1376. L'Anon. seguì un'iscrizione¹³⁵.

È un fatto curioso che dopo cose così ricche di spirito, anche se trattate in modo molto semplice, la scuola dei Vivarini, dei Crivelli e quello che a ciò appartiene fino a là abbia potuto avere abbastanza successo. Io penso che sarebbe ora di dividere rigidamente le tendenze e le produzioni del cosiddetto Medioevo, l'eccellente e il buono dal modesto e dal completamente errato. Alla fine ci si rovina il piacere e si confonde lo scopo, se si desidera da ciò un insegnamento, se si trattano le età, le scuole e le personalità solo e sempre in modo sommario. Già in rapporto all'antichità classica, alla quale non manca mai il gusto, si era creata indifferenza, poiché si tralasciava di distinguere rigidamente, nelle cose antiche, lo spirito dal meccanico. In questa produzione medievale, però, non è distribuito in modo diseguale solo lo spirito, ma persino il gusto. Si sa, credo, che io giudico secondo i loro propri canoni¹³⁶.

In verità, mi vergogno di parlare ancora di Venezia. Ciò dovrebbe essere solo il risultato di nuove ricerche in quegli archivi e biblioteche, per cui mi è mancato il tempo. Interessante fu per me trovare tra le antichità nel Palazzo dei Dogi un nuovo pezzo (busto di uomo), qualcosa che si accorda con stupore con il mantovano, con il mantegnesco Virgilio e con il famoso **fauno colla macchia** sia nella lavorazione, che nella rottura e anche nelle macchie dell'acquaforte¹³⁷. Vidi a Firenze dal signor Gregorio de Santis una testa di cherubino di fine marmo greco, che appartiene allo stesso tipo. E se Valerio Vicentino, o se qualsiasi altro lavoratore di pietre dure, non

avesse aggiunto ai suoi molti inganni agli amatori anche questo?» (RUMOHR 1832, pp. 302-327).

C. F. von Rumohr, *Gemälde von Moretto*, in «Echo», luglio 1837, pp. 7-11
«Dipinti di Moretto»¹³⁸

Alla redazione di Echo.

Le seguenti righe si riferiscono indirettamente ad un famoso dipinto della Reale Galleria Imperiale nel Belvedere di Vienna¹³⁹. Perciò mi sembra appropriato chiederLe la cortesia che vengano stampate in un giornale austriaco e lombardo.

Rumohr*

Alessandro Buonvicini, detto Moretto, un pittore di Brescia, che ha lavorato dal 1520 al 1560, si trovava certamente nominato in diversi libri d'arte, però raramente** con pieno riconoscimento del suo valore¹⁴⁰.

Egli è, invece, uno dei disegnatori più eccezionali del suo tempo e, nella scuola veneziana, assolutamente il migliore.

Inoltre tra i suoi contemporanei imbarbariti rimase sempre fedele al vero e al bello per quanto riguarda la disposizione e la composizione, senza la minima inclinazione né per le bizzarrie né per il poco prezioso, ma, fino agli ultimi anni, seguendo le richieste delle sue commissioni, restò forte e commovente, oppure raffinato e grazioso¹⁴¹.

Brescia raccoglie ancora una quantità sorprendente di opere autografe. Alcune di esse, che in quel luogo gli vengono attribuite, potrebbero invece appartenere più che a lui alla sua scuola e alla sua bottega perché sono trattate in modo freddo e artigiano nelle estremità e nelle teste. La maggior parte di questi dipinti è, finora, sfuggita al maltrattamento dei restauratori; per contro, con l'andare del tempo, si sono asciugati così da non poter determinare se siano più minacciati dall'incuria o da una mano presuntuosa¹⁴².

Alcune delle opere, eseguite nel modo migliore da Moretto, sembrano aver attirato presto i mercanti d'arte e a causa loro sembrano essere arrivate all'estero, proprio perché il loro valore balzava subito agli occhi. A queste è stato dato un nome più conosciuto, quello del Pordenone; a que-

* *Con vera riconoscenza omaggiamo la bontà del famoso compilatore delle opere classiche: Italienische Forschungen, che arricchisce il nostro giornale con questo articolo, e ancora nelle pagine seguenti, con contributi di valore.*

A. d. R.

** *Vedi Vasari, Vite etc., Vita di Gerolamo da Carpi, verso la fine; Lanzi, Ste. Pitt. a.s. St.*

st'ultimo, certamente, non è mancato un talento felice, però è mancato del tutto il disegno, lo stile e la seria riflessione sui suoi compiti. Pordenone (che si impara a conoscere sul campo a Pordenone, Treviso, Cremona, Piacenza e Roma) aveva in suo potere colori caldi, persino incandescenti, un pennello succoso, pittorico, che spesso, nelle teste ritratte dei suoi dipinti, fa un buon effetto. Perciò egli è, persino nei suoi pregi, completamente contrario al Moretto, che rimetteva, nella maggior parte dei casi, la sua fredda, dimessa colorazione alle richieste della forma¹⁴³.

Che sia stato, quindi, scelto proprio il Pordenone per rappresentare all'estero il meno conosciuto Moretto potrebbe essere stato soltanto l'ennesimo esempio della casualità storica che si permettevano il mercato dell'arte e i finti intenditori.

Questo destino è toccato a due dipinti, che valgono entrambi, con tutto il diritto, nelle loro posizioni, per qualcosa di eccezionale. Il primo, l'Assunzione della Vergine nel palazzo del Cardinale Fesch a Roma¹⁴⁴, è da confrontare con la rappresentazione dello stesso motivo nel duomo vecchio di Brescia. Quest'ultimo è stato interpretato in modo diverso. Il movimento qui è più negli apostoli, là più nella Vergine ascendente. Però si riconosce facilmente, sia nell'uno che nell'altro dipinto, lo stesso spirito, la stessa comprensione delle forme, la stessa riflessione nella scelta dei colori e nella guida del pennello^{***145}. Il secondo è quella Santa Giustina, che è il bel vanto della Reale Galleria Imperiale del Belvedere. Già da qualche anno, ho identificato entrambi i dipinti come opere sicure del Moretto e vedo, con divertimento, nell'ultima edizione del catalogo della Reale Galleria Imperiale, che la mia opinione è almeno stata considerata. Attualmente sono in grado di provarla attraverso vari confronti¹⁴⁶.

Quello che mi si offre per primo è l'assenso di tutti gli amici e degli artisti di Brescia che, circondati dalle numerose opere del loro concittadino, hanno necessariamente esercitato e educato il loro occhio su di lui. Anche senza tutta la dimestichezza con quest'opera, come ho accennato nei *Tre viaggi in Italia*, il primo sguardo all'incisione e alla sua copia mi avevano portato subito alla convinzione che il capolavoro della Galleria di Vienna potesse essere solo un Moretto. L'altro dipinto, quello di Roma, invece, era stato riconosciuto come un Moretto dagli artisti di passaggio e, dopo un po', portato alla conoscenza di tutti a Brescia.

La prova materiale e, perciò, forse più convincente, riferita alla Santa Giustina, emerge dalla circostanza che a Brescia, nella casa del conte Lana, è esposta un'antica copia di questo dipinto, che sembra appartenere alla

*** a Roma questo dipinto è ormai ritenuto un'opera di Moretto



9. Moretto, *Santa Giustina con un donatore*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

scuola del Moretto. Che proprio questa copia fosse ritenuta un Moretto già dai tempi antichi, nella patria dell'artista, dovrebbe sollevare qualche dubbio anche in coloro che non riescono ad afferrare i fondamenti delle cose¹⁴⁷.

La Santa Giustina di Vienna appartiene al periodo e alla maniera più tarda dell'artista; deve, perciò, essere confrontata con il grande dipinto dietro l'altare principale della chiesa alle Grazie¹⁴⁸, con un altro in San Nazaro¹⁴⁹. Entrambi sono ancora fortemente impastati, hanno uno strato preparatorio con poco olio per essere, in seguito, verniciati in modo succoso. Il dipinto a Roma, invece, risale alla produzione media dell'artista e mostra una ricchezza d'arte nei colori mescolati sulla tavolozza e, perciò, è meno dipendente del precedente dalle verniciature.

Nella galleria principesca di Liechtenstein a Vienna si trova una Madonna con Sant'Antonio Abate, mezzobusto. Sulla cornice è inciso: JM da Brescia; che è certamente molto arbitrario, ma svela che questo dipinto è stato portato al principe defunto da Brescia. Il capo della Madonna è dipinta secondo lo stesso modello e nella stessa maniera della Santa Giustina della galleria Imperiale¹⁵⁰».

¹ Il castello di Salzdahlum è una delle prime residenze di delizia dotate di un meraviglioso giardino barocco e ispirate alla reggia di Versailles. Al suo interno, dal 1701 al 1807, si trova la galleria principesca. A causa dei dissesti finanziari della famiglia i beni, comprese le opere d'arte (circa 800 pezzi), vengono messi all'asta nel 1810; circa 250 dipinti vengono requisiti da Napoleone e portati a Parigi. Dopo la caduta dell'Impero questi vengono recuperati e portati al museo di Braunschweig, l'odierno Herzog Anton Ulrich-Museum; cfr BLANKENSTEIN 2006.

² Particolarmente brillanti sono le riflessioni sui criteri museografici adottati nelle gallerie di Salzdahlum e di Kassel, volti ad isolare il capolavoro per una migliore fruizione. È ragionevole mettere in relazione queste osservazioni con le esperienze museali berlinesi di inizio Ottocento, in particolare con i progetti per la Museum Insel e con l'apertura al pubblico della Gemäldegalerie, alle quali Rumohr partecipa in qualità di esperto per selezionare ed esporre i capolavori. Cfr. RUMOHR 1832, pp. 277-302; PEVSNER 1976; BOCK 1986; VOGTHERR 1997; STOCKHAUSEN 2000, pp. 9-121.

³ La prima notizia relativa al dipinto indica la presenza dell'*Adamo ed Eva* nella collezione del veneziano Francesco Zio nel 1521. Acquistato in Italia dal principe ereditario Carlo Guglielmo Ferdinando di Braunschweig-Lüneburg come Giorgione nel 1766-1767, viene esposto nella galleria di Salzdahlum. Nel 1806-1807, per salvare il dipinto dalle confische francesi, l'ispettore artistico Weitsch lo imballa, insieme ad altri pezzi della pinacoteca, e lo spedisce a Braunschweig, dove le 91 casse di quadri arrivano in concomitanza con i francesi. Questo tentativo disperato di preservare le opere pare confermare che il dipinto di Palma si trovasse

fino al 1806-1807 nella pinacoteca di Salzdahlum e non al castello di Braunschweig, come invece riporta Philip Rylands nella sua monografia. *L'Adamo ed Eva* viene restituito dai francesi, come opera di Dürer, nel 1815 e posto nel museo di Braunschweig, dove si trova tuttoggi. Cfr. MICHIEL 1521-1543, p. 94; RIEGEL 1900, pp. 21, 324-325; SPAHN 1932, pp. 15-20, 112; MARIACHER 1968, pp. 50-51; RYLANDS 1988, p. 226; WESCHER 1988, pp. 113-114; JACOB, KÖNIG-LEIN 2004, pp. 106-108.

4 Il passo in esame è importante non solo perché Rumohr qui, per la prima volta, formula la corretta attribuzione a Palma il Vecchio, ma anche perché registra la variazione del prezzo del dipinto una volta escluso dal catalogo di Giorgione. Questa osservazione pratica evidenzia la familiarità che Rumohr ha acquisito con il mondo del mercato dell'arte, specialmente durante i soggiorni in Italia, e la sua posizione indipendente nel giudicare sia le opere sia le proposte del mercato che, in quegli anni, non premiavano ancora un artista come Palma. La moderna fortuna critica del pittore di Serina, dopo le prime aperture di Tassi (*Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 1793) e di Lanzi (*Storia pittorica della Italia*, 1808), decollerà, infatti, solo con gli studi di Cavalcaselle e Crowe (*History of painting in North Italy*, 1871), che tracciano una delle prime analisi coerenti del maestro basata su fonti documentarie. Cfr. MARIACHER 1968, pp. 7-21; RYLANDS 1988, pp. 11-24.

5 La pinacoteca di Kassel era allestita nel Castello del Belvedere; cfr. GOLENIA 2006.

6 Il dipinto, unica testimonianza pittorica della presunta seconda *Leda* di Leonardo e molto affine al disegno vinciano conservato a Chatsworth, è ricordato a partire dal 1749, anno in cui il generale von Donop lo vede a Parigi. Nel 1756, sempre nella capitale francese, viene acquistato per il langravio Guglielmo VIII e portato a Kassel, dove viene esposto nella galleria del palazzo principesco (palazzo del principe Guglielmo). Nel 1806 è requisito dal generale Lagrange e incluso nella collezione della Malmaison. Nel 1835-1840 viene acquistato da Guglielmo II d'Olanda e da lui, per diritto di eredità, passa ai principi di Wied, che lo espongono nel castello di Neuwied. Nel 1930 si trova presso un commerciante a Berlino; sempre negli anni Trenta è parte della collezione del maresciallo del Reich Hermann Göring. Trent'anni più tardi viene ricomprato per i musei statali di Kassel ed esposto presso la pinacoteca nel castello di Wilhelmshöhe. Il dipinto è stato per lungo tempo creduto di Leonardo e il suo soggetto identificato con una rappresentazione della Carità cristiana. Infatti Rumohr parla de «la Carità di Leonardo da Vinci». La spiegazione all'errore è da ricercare nell'antico cattivo stato di conservazione del quadro e nelle ridipinture che coprivano le uova in cui erano racchiusi i figli di Leda e uno dei bambini. La testimonianza del generale von Donop, che ricorda solo tre bambini e uno stato di conservazione pessimo, va in questa direzione: «Il se peut que le tableau est original, mais c'est le plus hideux que j'ai vu depuis longtemps. C'est une femme nue avec trois enfants; elle est maigre et décharnée, mal dessinée, et ses enfants sont faites comme des petits singes, d'une secheresse, qu'ils font pitié, ainsi que j'y ai renoncé sans aucune scrupule»; il brano è pubblicato in HINTERDING, HORSCH 1980, p. 15. Anche Jürgen M. Lehmann, nel catalogo del museo del 1980, riporta che fino all'inizio del XIX secolo erano visibili solo tre bambini e che il quarto figlio e le uova erano state ridipinte. La scoperta avviene probabilmente a Parigi durante un restauro nel 1806. Nonostante ciò il dipinto viene ancora identificato con una rappresentazione della Carità nel catalogo del museo del 1913, quando si inizia a dubitare della paternità di Leonardo e si fa strada l'attribuzione a Giampietrino (Firmenich Richartz lo attribuisce al pittore già nel 1904). È da registrare anche la proposta di E. Herzog (1969) di riconoscere nel quadro un'opera di Joos van Cleve, realizzata attorno al 1528 durante il suo soggiorno in Italia, dopo essere stato a contatto con la cerchia dei leonardeschi a Milano. Cfr. *Katalog* 1913; SUIDA 1929, pp. 245, 415; HERZOG 1969, pp. 42-43, 80; LEHMANN 1980, pp. 130-133; WESCHER 1988, p. 110; HINTERDING,

HORSCH 1980; GEDDO 1992, p. 69; SCHNACKENBURG 1996, p. 123; F. Frangi, in *Pittura a Milano* 1998, pp. 243-245; MARANI 1998b, pp. 276-279; LEHMANN 2001, pp. 92-105, 132; *Leonardo* 2003, pp. 531-536.

⁷ Nel 1803 all'interno degli *Annali*, riferendosi ad un'iniziativa del «Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung», Goethe ricorda un brano del programma della manifestazione concernente la *Carità* di Kassel, che viene copiata da uno dei fratelli Riepenhausen. Questo episodio è utile alla comprensione della fortuna di cui l'opera godeva all'inizio dell'Ottocento: «Tra i tesori della galleria di Kassel merita in sommo grado l'attenzione degli artisti e degli amatori la *Charitas* di Leonardo da Vinci. Il signor Riepenhausen aveva inviato per l'esposizione la bella testa di questa figura, egregiamente copiata in colori ad acquarello. La dolce tristezza della bocca, il languore degli occhi, la soave, quasi supplichevole inclinazione del capo, lo stesso tono smorzato del colore, che si trovano nell'originale erano imitati perfettamente bene» (GOETHE 1821, p. 83).

⁸ Raffaello Sanzio, *Fede, Speranza e Carità (Predella Baglioni)*, 1507, olio su tavola, Città del Vaticano, Musei Vaticani.

⁹ Questa virtù teologale è solitamente rappresentata da una donna con in mano o in testa una fiamma accompagnata da tre bambini; cfr. RIPA 1618, pp. 48-49.

¹⁰ Il presunto ritratto di Ludovico il Moro è il cosiddetto *Ritratto di Musico*, ancora oggi attribuito a Leonardo, mentre la Beatrice d'Este è attualmente conosciuta come *La dama dalla reticella di perle*, già inserita nel catalogo di Ambrogio de Predis e oggi ricondotta alla mano di un pittore attivo tra Lombardia ed Emilia alla fine del Quattrocento. L'identificazione del personaggio maschile con un duca di Milano vanta una lunga tradizione storiografica; il ritratto femminile è registrato alla sua entrata in Pinacoteca nel 1618 come un ritratto di una duchessa di Milano e di mano di Leonardo. La proposta di Rumohr di accostare i due ritratti, avanzata sulla base dell'identificazione dei personaggi con Ludovico il Moro e Beatrice d'Este e in parte giustificata dalla copertura dello spartito del musicista, viene registrata nell'inventario della pinacoteca del 1837 e ritenuta plausibile da critici e artisti lungo tutto l'Ottocento. Cfr. BORA 1987, pp. 7-22; P. C. Marani, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, n. 45, pp. 148-154; M. Rossi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, n. 147, pp. 342-345.

¹¹ Le opere erano esposte in un'apposita sala al primo piano della galleria al Neumarkt; cfr. PILZ 2006.

¹² Le opere già Cuccina, realizzate da Veronese all'inizio degli anni Settanta del Cinquecento, vengono acquistate dal duca di Modena nel 1645 e vendute a Dresda nel 1746. Dalle dimensioni dei dipinti, a due a due uguali, si deduce la disposizione originaria: l'*Andata al Calvario* davanti alla *Presentazione della famiglia alla Madonna*, le *Nozze di Cana* all'*Adorazione dei Magi*. Cfr. VENTURI 1882, pp. 234-235; WOERMANN 1905, pp. 106-110; PEDROCCO, PIGNATTI 1995, I, p. 279.

¹³ L'opera si trova a Londra dal 1857, anno in cui viene comprata dalla famiglia Pisani. Ancora a Venezia viene ammirata da Goethe: leggendo l'annotazione di Rumohr non si può non cogliere un riferimento a questo precedente. Goethe ne aveva esaltato la gamma cromatica e la luce, perfette per riproporre scene di vita quotidiana della laguna. Cfr. GOETHE 1816, pp. 159-161; PEDROCCO, PIGNATTI 1995, I, pp. 283-284; BAKER, HENRY 2001, p. 705.

¹⁴ La poesia popolare del teatro di Lope de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635), che fotografa la Spagna all'apice della gloria e della potenza prima del crollo, trova, per Rumohr, un corrispondente visivo in Velázquez e in Veronese che celebrano la ricchezza e il potere prima della decadenza. Rumohr, probabilmente, apprezza e conosce molto bene lo scrittore spagnolo che ricorda anche in un altro episodio dei *Drey Reisen*. Nel 1827, durante la discesa della penisola, Rumohr e Friedrich Nerly sostano in Trentino. In un'osteria a Riva del Garda ascoltano il racconto di un fatto di cronaca nera quando «l'ostessa interruppe i miei dubbi sull'opportunità



10. Moretto, *La Madonna col Bambino e Sant'Antonio Abate*, Vienna, Liechtenstein Museum

dell'omicidio con un profondo sospiro alto e profondo: **era giusto**. – Questa esclamazione mi ricordò chiaramente una vecchia commedia spagnola, credo del Lope dal titolo: **los dos commendadores** [...]». In effetti si tratta della commedia di Lope de Vega, *Los Comendadores de Cordoba*, un dramma giocato sulle tematiche dell'amore e dell'onore. Cfr. RUMOHHR 1832, p. 186; MARTINENGO 1988, pp. 455-480.

¹⁵ All'inizio del XIX secolo la Spagna diventa un riferimento alla moda per artisti e scrittori. Si intensificano i viaggi «pittoreschi» nella penisola iberica che, sommati all'occupazione francese, accompagnano la scoperta della pittura spagnola del *siglo de oro* e dell'Ottocento. La testimonianza più straordinaria di questa tendenza è la collezione del re di Francia Luigi Filippo, allestita al Louvre dal 1838 al 1848, dispersa dopo la caduta della Monarchia di Luglio. La raccolta è stata fondamentale per la formazione del gusto di alcuni pittori come Delacroix, Courbet, Manet, Degas ed altri. Cfr. HASKELL 1976, pp. 99-102; MARINAS 1981; BATTLE 2002; TINTERTOW 2002.

¹⁶ Questo entusiasmo è spiegato con il favore di cui gode Veronese all'inizio dell'Ottocento quando, dopo la sfortunata parentesi neoclassica, che lo aveva giudicato superficiale nella resa storica degli ambienti e dei personaggi, viene riammesso tra i grandi artisti. L'apprezzamento di Rumohr non è, quindi, un'eccezione al pensiero comune. La sua posizione critica oscilla tra un coinvolgimento totale e sincero, che emerge dalla cura nella scelta degli aggettivi adottati per la descrizione delle opere e nella terminologia – «il nostro grande Paolo» viene chiamato sempre per nome, le sue opere sono considerate eccellenti, dei tesori, la trat-

tazione assume toni partigiani -, e un disagio nei confronti delle rappresentazioni simboliche, religiose e storiche che crede meno consone alla pittura di Veronese riprendendo, quindi, il filone della critica settecentesca; cfr. PEDROCCO, PIGNATTI 1995, I, pp. 10-12.

¹⁷ Veronese, *Ritratto di un Contarini in pelliccia*, 1565, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie.

¹⁸ Il dipinto è una replica con varianti nella zona centrale dell'opera al Louvre. L'autografia della tela è stata messa in discussione da molti studiosi come Giuseppe Fiocco (FIOCCO 1934, p. 120), Bernard Berenson (BERENSON 1958, p. 135) e Rodolfo Pallucchini (comunicazione orale; cfr. MARINI 1968, p. 96); mentre è esclusa dalla già citata monografia di Pedrocco-Pignatti, nel più recente catalogo del museo tedesco è attribuita a Veronese (*Gemäldegalerie* 2005, p. 571).

¹⁹ Osservazioni entusiastiche e dettagliate riguardo il paesaggio italiano sono frequenti nei viaggiatori stranieri; cfr. DE SETA 1982, pp. 127-263.

²⁰ È il castello del Buonconsiglio. Rumohr non accenna neppure agli affreschi di Girolamo Romanino, Dosso Dossi e Marcello Fogolino e nemmeno alle altre decorazioni presenti nella residenza vescovile probabilmente perché non era possibile visitare il palazzo.

²¹ Del duomo di Trento ricorda solamente questa iscrizione che celebra i lavori promossi nel 1309 da Guglielmo di Castelbarco al fianco sud. La lastra, dopo un elaborato elogio al committente, menziona in modo generico alcune maestranze comasche, probabilmente campionesi, attive nel cantiere. L'origine dei lapicidi indica l'alto livello qualitativo del cantiere merito e ulteriore motivo di lodi per il Castelbarco. Gli studiosi oggi concordano nel riconoscere la presenza di Egidio di Egidio da Campione, citato nei documenti della cattedrale di Trento dal 1305 al 1311. All'interno del brano Rumohr dice di aver riunito alcune di queste pubblicazioni, di cui si trova traccia anche nelle *Italienische Forschungen*. Cfr. RUMOHR 1827, II, pp. 263-264; S. Lomartire, in *Il Duomo* 1992, n. 3, pp. 255-257.

²² Dopo le critiche di Lanzi e di Fiorillo, Giulio Romano viene riabilitato all'inizio dell'Ottocento da studi e iniziative culturali incoraggiate anche dal governo austriaco che portano alla pubblicazione di scritti e a campagne di riproduzione delle opere più famose dell'artista. L'allievo prediletto di Raffaello viene ammirato per la sua vena creativa, restituita soprattutto dagli schizzi, tanto amati dai romantici. Questo processo di recupero culmina nel 1838 con la pubblicazione della *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano* del mantovano Carlo d'Arco che all'osservazione diretta delle opere coniuga la ricerca documentaria (D'ARCO 1838). Cfr. GOMBRICH 1984, pp. 11-13; BOTTI 2001.

²³ Rumohr, in visita a Mantova anche nel 1816 in compagnia di Franz Horny, scrive: «A Mantova al T[e] mi deliziava la sensibilità del mio giovane accompagnatore per quella strana e rara miscela di umore, volontà e serietà, profondità di pensiero e superficialità» (RUMOHR 1832, p. 196). Nelle *Italienische Forschungen* ricorda anche alcune ricerche condotte negli archivi dei Gonzaga; cfr. RUMOHR 1831, III, pp. 143-144.

²⁴ Probabilmente Rumohr pensa a Palazzo Stati Maccarani e a Villa Madama. Alcuni disegni conservati agli Uffizi realizzati da Giulio a Roma, uno relativo a Palazzo Maccarani, l'altro forse preparatorio per Palazzo Te, mostrano elementi comuni per lo studio delle possibilità espressive del bugnato rustico. Cfr. GOMBRICH 1984, pp. 27-28; FROMMEL 1989.

²⁵ Sono le camere di Ovidio, dei Venti e delle Aquile.

²⁶ La galleria Zambecconi era una delle collezioni private più prestigiose di Bologna, già dalla prima metà del Settecento, meta dei colti viaggiatori presenti in città. Nonostante la raccolta venga dichiarata di pubblico interesse prima del 1790, l'arrivo dei francesi nel 1796 - che coincide con la morte del marchese Giacomo Zambecconi, attento promotore di una politica di tutela e di conservazione della galleria - provoca traumi nei meccanismi di successione a

causa dell'abolizione dell'istituto del fidecommesso. Le vicende politiche accelerano anche il declino economico della famiglia: prima del 1838, un omonimo erede, Giacomo Zambeccari, è costretto ad alienare alcuni pezzi della collezione vendendoli a turisti facoltosi e mercanti. È ipotizzabile che siano state cedute in questa occasione alcune delle opere che Rumohr ricorda di aver visto da Zambeccari e poi, probabilmente nel 1829, a Milano senza specificare il luogo del loro ricovero nella città lombarda; purtroppo lo studioso non descrive nemmeno sommariamente gli oggetti e ciò rende molto difficile una loro identificazione. Si potrebbe presumere che le opere siano state portate a Brera – ma nel catalogo della pinacoteca non sono presenti pezzi già in collezione Zambeccari – oppure che siano confluite in una collezione privata o che Milano sia stato solo un luogo di passaggio verso un'altra destinazione. Cfr. CAMMAROTA 2000a, pp. 17-30; ID. 2000b.

²⁷ Si tratta di opere che, dopo la soppressione della chiesa, vengono ricoverate all'Accademia Clementina o direttamente in pinacoteca, come la *Visione di Sant'Agostino* che si trovava nella cappella Gozzadini, poi Zambeccari. La *Pala* Felicini, ad esempio, è registrata nel primo catalogo del museo del 1810. Mentre la parte centrale e la cimasa sono ancora conservate nella galleria bolognese, gli scomparti della predella vi rimangono fino al 1812. Nel 1818 sono documentati presso Felice Cartoni a Roma. Dal momento della vendita ognuna prende una strada autonoma: lo scomparto raffigurante la *Natività* si trova oggi a Glasgow (Kelvingrove Museum, Art Gallery), quello raffigurante il *Battesimo di Cristo* è a Lisbona (Museu Calouste Gulbekian) e il *San Francesco che riceve le stigmate* è in collezione privata. La *Pala dei Manzuoli* e la *Pala* Bentivoglio, invece, vengono scelte da Andrea Appiani per l'Accademia di Brera; vengono restituite a Bologna nel 1816. Cfr. NEGRO, ROIO 1998, pp. 134-140, 144-147, 187; N. Roio, in *Pinacoteca nazionale* 2004, nn. 156a-b, 159, 165, pp. 357-360, 364, 375.

²⁸ La *Pala* Casio viene tolta dalla sua collocazione originaria in seguito alla soppressione del luogo di culto e portata a Brera nel 1809. Nel 1812 l'opera viene inviata a Parigi, in cambio di alcuni dipinti fiamminghi. Da allora si trova al Louvre. Cfr. *Catalogue* 1981, p. 154; FIORIO 2000, pp. 49-54, 110-113; BALLARIN 1985, p. 51.

²⁹ «Fu discepolo di Lionardo Giovannantonio Boltraffio milanese, persona molto pratica ed intendente, che l'anno 1500 dipinse innella chiesa della Misericordia fuor di Bologna, in una tavola a olio, con gran diligenza la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, S. Giovanni Batista e S. Bastiano ignudo, et il padrone che la fe' fare ritratto di naturale ginocchioni: opera veramente bella; et in quella scrisse il nome suo e l'esser discepolo di Lionardo» (VASARI 1550 e 1568, VI, p. 38). Rumohr dimostra di conoscere la descrizione che Vasari fa della firma impressa sul quadro e la tradizione storiografica che la ricorda. Probabilmente era anche al corrente degli studi in corso a Milano, tesi a recuperare la pittura locale, e quindi anche dei leonardeschi, che riteneva Boltraffio il miglior pittore della cerchia di Leonardo. Rumohr non può leggere personalmente la firma del pittore perché non più visibile almeno dal 1787, anno in cui viene pubblicata la guida del Bianconi che per primo nota l'assenza della sigla, deducendo per questo motivo che il quadro fosse stato decurtato: «Il Vasari dice che il bellissimo e da noi veduto suo Quadro fatto nel 1500. per il Cavaliere Girolamo Casio, o da Casio, che è nella Chiesa della Misericordia a Bologna, porta scritto, che fu Scolare di Lionardo. Non abbiamo trovato nel Quadro questo Scritto; onde temiamo che sia stato malamente segato qualche passo d'abbasso, e così si sia perduto con ciò il testimonio, che rendeva il Boltraffio al suo Maestro». Boltraffio viene ritenuto, tra tutti gli allievi di Leonardo, un artista meritevole di particolare riguardo già dai suoi contemporanei come Girolamo Casio che, nell'epitaffio dedicato all'amico prematuramente scomparso nel 1516, lo definisce «l'unico allievo di Leonardo». Il successo di Boltraffio è testimoniato anche da Lancino Curzio che, negli *Epygrammaton libri decem*, usciti postumi nel 1521, dedica un sonetto d'amore alla donna ritratta dal

pittore (*Ritratto di gentildonna*, oggi a Madrid in collezione Thyssen-Bornemisza). Nel componimento, intitolato *De se et Boltraphio* e giocato sul dialogo tra il poeta e la donna ritratta, interviene direttamente la voce dell'artista. Cfr. VASARI 1550 e 1568, VI, p. 38; BIANCONI 1787, p. 67; SUIDA 1929, pp. 230, 235; MAZZOCCA 1998, p. 855; FIORIO 2000, pp. 5-8; ISELLA 2005, pp. 24-25.

³⁰ Rumohr si arrampica sulle cupole negli anni in cui Correggio è l'autore più apprezzato dagli amanti dell'arte. Egli viene identificato con il pittore della grazia, dei colori, della tenerezza, del fascino, della facilità di esecuzione. Correggio è conosciuto in tutta Europa grazie alla presenza di molte sue opere nei maggiori musei del continente, soprattutto in Germania. Stendhal prova un entusiasmo incontrollabile davanti ai suoi lavori; nell'*Ardingbello* di Heinse (1787) il protagonista è rapito dagli affreschi in San Giovanni Evangelista. Molti studiosi ed appassionati partono per Parma per ammirare le opere dell'artista, che non sono ben valorizzate e godibili a causa del cattivo stato di conservazione (le cupole) o della loro inaccessibilità (convento di San Paolo). Anche i romantici amano Correggio, di cui prediligono il lato più puro e religioso. Una certa fortuna ha anche la sua vicenda biografica, conosciuta attraverso il medaglione vasariano, di pittore tormentato che sembra incarnare i sentimenti dell'artista contemporaneo. La scarsità dei dati biografici e la fama nata in età neoclassica scatenano le ricerche antiquarie, che si concretizzano nei volumi di Luigi Pungileoni (1817-1821) e di Michele Leoni (1825). Il culto della pittura dei primitivi segna una battuta di arresto per la fortuna di Correggio, che viene rifiutato per motivi essenzialmente moralistici. Cfr. MUSSINI 1995, pp. 45-46; MAZZOCCA 1998, p. 855; ARBASINO 2008, pp. 7-23; HASKELL 2008.

³¹ Lo slancio che caratterizza la descrizione della cupola del duomo di Parma, denuncia il coinvolgimento emotivo di Rumohr, ma non maschera le fonti che stanno alla base della narrazione, che vengono fedelmente riprese in alcuni passaggi. La presenza più forte, sulla quale molto probabilmente si è basato lo studio del pittore emiliano, è il medaglione vasariano. A proposito di Correggio Vasari scrive: «Era nell'arte molto melanconico e soggetto alle fatiche di quella, e grandissimo ritrovatore di qualsivoglia difficoltà delle cose, come ne fanno fede nel Duomo di Parma una moltitudine grandissima di figure lavorate in fresco e ben finite, che sono locate nella tribuna grande di detta chiesa, nella quale scorta le vedute al di sotto in su con stupendissima meraviglia [...]. Tengasi pur certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori» (VASARI 1550 e 1568, IV, p. 50). Nelle pagine dedicate a Girolamo da Carpi, descrivendo un dipinto di Correggio, ne ricorda la bravura nella resa dei particolari, attraverso i quali è capace di ricreare la natura: «né è possibile vedere i più begli capegli, né le più belle mani o altro colorito più vago e naturale» (VASARI 1550 e 1568, V, p. 415). Come già aveva fatto lo storiografo toscano ammirando la cupola nel Duomo di Parma, anche Rumohr sottolinea l'eccezionale bravura di Correggio nell'ideare gli scori – anche se ritiene possibili degli errori di calcolo –, nella resa «turgida» delle carni e nella realizzazione dei singoli particolari, capacità che spesso va a discapito dell'insieme. Rumohr riconosce al pittore delle grandi qualità, soprattutto un senso della bellezza innata che lo accomuna a Raffaello e a Michelangelo e che sopperisce alla presunta mancanza di istruzione e alla provincialità dell'artista. Anche queste riflessioni sono, almeno in parte, riconducibili alla lettura del Vasari: «Et egli fu il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna: per che si giudica che, se l'ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, averebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furono tenuti grandi, con ciò sia che, essendo tali le cose sue senza aver egli visto de le cose antiche o de le buone moderne, necessariamente ne seguita che, se le avesse vedute, avrebbe infinitamente migliorato l'opere sue, e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto

al sommo dei gradi» (VASARI 1550 e 1568, IV, p. 50). La tradizione storiografica che nega la possibilità di un viaggio a Roma subito prima della realizzazione della Camera della Badessa, trova in Rumohr un estimatore nonostante, suppongo, conoscesse almeno l'opinione di Raphael Mengs (*Memorie concernenti la vita e l'opere di Antonio Allegri denominato Correggio*, Bassano 1783) e, probabilmente, anche quella di Ireneo Affò (*Ragionamento del Padre Ireneo Affò Regio Bibliotecario Socio Onorario della R. Accademia di Parma e della Clementina di Bologna sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel monastero di San Paolo in Parma*, Parma 1794); cfr. MENGS 1783 e AFFÒ 1794.

³² L'iconografia della cupola di San Giovanni Evangelista viene giustamente identificata come la *Visione di San Giovanni a Patmos* solo dal Bianconi: a causa della scarsa visibilità della figura dell'Evangelista l'opera è stata a lungo ritenuta un'*Ascensione di Cristo*; cfr. GOULD 1976, pp. 250-251.

³³ Nel 1587 il catino absidale dipinto viene demolito per ampliare la chiesa e ricostruito, provocando la perdita di buona parte della decorazione correggesca. Dell'intera invenzione restano oggi le copie di Cesare Aretusi (incaricato anche della riproduzione dell'affresco sul nuovo catino) e di Annibale e Agostino Carracci. Ho inizialmente creduto di poter identificare questi frammenti visti da Rumohr con l'*Incoronazione della Vergine* della Galleria Nazionale di Parma. Ma la storia di quest'ultima opera confuta la mia ipotesi, perché è ricordata a partire dal 1706 nella collezione dei duchi di Parma, esposta nella Biblioteca Palatina dove, nel 1806, la vede anche Stendhal. Il dipinto entra in Pinacoteca nel 1937. Cfr. GOULD 1976, p. 247; L. Viola, in *Galleria* 1998, n. 145, pp. 13, 16-18.

³⁴ Rumohr non riesce ad ottenere l'autorizzazione per vedere la Camera di San Paolo nell'omonimo monastero di clausura; gli affreschi vengono allora studiati grazie alle incisioni di Francesco Rosaspina raccolte nel volume *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti a Parma nel Monastero di San Paolo*, Parma 1800. L'opera è composta da trentadue incisioni a vernice molle, tirate con inchiostro a sanguigna, più una ad acquatinta con inchiostro seppia raffigurante la veduta generale della Camera. La raccolta, da un'idea dell'editore Bodoni risalente al 1795, viene stampata con testo a fronte in francese, in spagnolo e in italiano (ROSPINA 1800). Le incisioni sono riprodotte nel volume di MUSSINI 1995, pp. 106-109.

³⁵ L'attenzione di Rumohr per le fonti e per i documenti riguarda anche iniziative editoriali contemporanee. Le parole «su Correggio è stato recentemente raccolto materiale nella giusta direzione, cioè attraverso i documenti» sono probabilmente un richiamo al volume monografico di Luigi Pungileoni (*Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, I-III, Parma 1817-1821) che riunisce documenti, testimonianze e incisioni (PUNGILEONI 1817-1821).

³⁶ Il paragone tra la maniera tarda di Correggio e lo stile di Andrea del Sarto si può far derivare in parte dalla lettura della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi: «Que' puri dintorni delle figure, che gli meritavano il soprannome di 'Andrea senza errori', quelle idee di volti gentili e che nel sorriso rammentano spesso la semplicità e la grazia del Correggio [...]» (LANZI 1808, I, p. 119), e in parte dalla riflessione che Rumohr fa sulla maniera dell'artista cogliendo il limite del pittore nella tendenza alla ripetizione di alcune delle soluzioni più collaudate. Interessante è stato trovare nel breve saggio che Arbasino dedica a Correggio questa citazione: «E un catalogo del Prado potrà dire che il Correggio, 'aunque non sea propriamente un manierista, lo mismo que Sarto, su pintura anticipa este stilo'» (ARBASINO 2008, p. 9).

³⁷ La Pinacoteca di Brera viene inaugurata nel 1809; cfr. SCOTTI 1979.

³⁸ La galleria Melzi, costituita tra il 1782 e il 1802 da Giacomo Melzi con la consulenza del Bianconi, fino al 1809 si trovava nel palazzo in contrada Santa Maria Segreta. La raccolta contava numerosi dipinti di scuola tedesca e fiamminga, molto apprezzati nella Milano delle seconda metà del Settecento. Non mancavano opere di maestri del Rinascimento, soprattutto

to della scuola lombarda, molte provenienti da chiese e conventi soppressi, oppure da altre collezioni vendute all'asta, come la raccolta Firmian. La collezione era, per volontà del suo possessore, aperta ad ogni conoscitore e appassionato d'arte che ne facesse richiesta, assumendo così un carattere semipubblico e garantendo, prima dell'apertura della Pinacoteca di Brera, la possibilità di contemplare i capolavori dell'arte soprattutto del Rinascimento. Alla morte di Giacomo Melzi la sua quadreria viene divisa tra i nipoti Lodovico, Giovanni e Barberina. Cfr. MELZI D'ERIL 1973, pp. 5-56; MOTTOLA MOLFINO 1982, pp. 243-245.

³⁹ Il restauro eseguito nel 1819-1821 da Stefano Barezzi, autore negli stessi anni degli strappi degli affreschi di Luini alla Pelucca, è uno degli interventi promossi in questi anni per tutelare il patrimonio ancora conservato nelle chiese e negli edifici pubblici. Barezzi è uno dei tecnici assoldati dal governo e dai direttori dell'Accademia di Brera che hanno fatto di Milano una città all'avanguardia nel campo del restauro e che hanno permesso di radunare a Brera un grandissimo numero di affreschi, soprattutto di età rinascimentale, Luini in primis. Barezzi è famoso per essere stato il primo ad applicare la tecnica dello strappo e del successivo trasporto su tavola. Gli studi di Luca Beltrami hanno svelato che il segreto del restauratore stava nell'uso di una sottilissima tela posta tra la tavola e la pellicola dell'affresco strappato. Il restauro del *Cenacolo* è ben documentato, sia attraverso le carte, sia nel corpo stesso dell'opera, in cui è stata rilevata la campionatura eseguita dal restauratore in vista dello strappo. Alcune lacune presenti nella tovaglia sono state colmate con della cera e coperte con uno strato di colore a tempera. Cfr. OTTINO DELLA CHIESA 1964; BRAMBILLA BARCILON 1984, pp. 38-41; BINAGHI OLIVARI 1989; EAD. 1991.

⁴⁰ Rumohr trascorrerà alcuni mesi nel capoluogo lombardo all'inizio del 1829 su incarico del principe ereditario Federico Guglielmo IV. Nonostante i disagi, che ricorda appena l'occasione glielo consenta (soprattutto nelle lettere indirizzate all'ambasciatore Bunsen), questo «soggiorno forzato» gli permette una profonda conoscenza dell'arte lombarda; cfr. RUMOHR 1832, pp. 270-277, 302-327.

⁴¹ Il *Colosso di San Carlo Borromeo* (detto il *San Carlone*) è una statua di dimensioni enormi, situata ad Arona, pensata fin dall'inizio per essere visibile dal Lago. Disegnata dal Cerano (1614), è stata realizzata con lastre di rame battute a martello e riunite utilizzando chiodi e tiranti in ferro da Siro Zanelli e Bernardo Falconi. È terminata nel 1697. Cfr. N. Ward Neilson, in *Il Cerano* 2005, n. 85, p. 270.

⁴² Il fastidio per il barocco, retaggio di un gusto ancora legato al rigore neoclassico, lo porta a muovere una critica severa all'architettura degli edifici e al paesaggio dell'Isola Bella e dell'Isola Madre. Le isole, vanto del Lago Maggiore, secondo Rumohr, mostrano una totale assenza di armonia. Questa netta contrapposizione era stata, invece, molto apprezzata da Montesquieu (*Essai sur le goût*, 1726-1753 circa), che l'aveva citata come un esempio di «beauté d'opposition» che scaturisce proprio dal contrasto tra natura e artificio. Simile al giudizio espresso da Rumohr è quello di Charles de Brosses, presidente del Parlamento di Digione, che visita le isole Borromeo nel 1739: «Il Palazzo dell'Isola Bella è edificio costruito senza ordine e senza bellezza esteriore e i giardini appaiono, in più punti, male concepiti e peggio ancora curati» (BORROMEO 1996, p. 355). Di diverso e maggiormente condiviso parere sono l'Amoretti, autore di una delle guide più in voga tra i viaggiatori, e Stendhal. Le isole Borromeo sono per Amoretti l'unico scopo di un viaggio sul Lago Maggiore. Egli le declina in un'atmosfera mitologica, le trasfigura come luoghi di delizia, degne della ninfa Calipso, adornate da bellissimi giardini e fabbriche al cui interno si conservano inestimabili tesori artistici (AMORETTI 1794, pp. 10, 25). E Stendhal aggiunge: «È una vista che può paragonarsi a quella del golfo di Napoli, sebbene più patetica. Queste isole danno il sentimento del bello forse

molto meglio che San Pietro» (STENDHAL 1801-1818, pp. 264-265). Osservazione che, probabilmente, avrebbe fatto sobbalzare Rumohr!

43 È il futuro Federico Guglielmo IV.

44 Il dipinto era allora di proprietà dei fratelli Brocca di Milano, residenti in corsia dei Servi che, probabilmente, erano tra i tanti collezionisti presenti in città disposti anche a vendere le opere in loro possesso. Dovrebbero appartenere alla borghesia cittadina – Alessandro Morandotti mi suggerisce che il termine «negozianti» potrebbe riferirsi ad un'attività commerciale non ben specificata –, dato che il loro cognome è sempre preceduto dalla dicitura «signori» e mai dal titolo, come accade per altri protagonisti della scena collezionistica lombarda del tempo. François Anatole Gruyer nel 1869 scrive che il signor Brocca, senza indicarne il nome, era stato console di Portogallo, ormai da anni residente a Milano. Di Francesco Brocca, proprietario della *Madonna del velo*, si conosce l'assidua frequentazione con Giuseppe Molteni, di cui è stato uno dei primi sostenitori. Il pittore ne aveva dipinto un ritratto esposto a Brera nel 1830, oggi irreperibile. Su indicazione di Rossana Sacchi ho consultato le *Guide di Milano* edita dalla tipografia Bernardoni; tali pubblicazioni gettano uno spiraglio di luce su Giovanni Brocca, molto probabilmente uno dei due fratelli, che esercita la professione di gioielliere in corsia dei Servi al numero 603. Viene citato anche un Luigi Brocca, politico eletto nel consiglio comunale. Credo che non appartengano alla stessa famiglia un altro Giovanni Brocca e un Francesco Brocca commercianti di vini, il primo con negozio in contrada del Cappello, il secondo al Bocchetto 2467. Non si fa menzione del nostro Francesco Brocca che potrebbe essere risultato assente per impegni diplomatici. Dal 1846 al 1889 si citano ininterrottamente i fratelli Brocca, senza specificare i nomi, come proprietari di una raccolta di quadri antichi. La collezione si trova esposta in corso Francesco 603, poi corso Vittorio Emanuele; dal 1867 il numero civico è il 21. Cfr. *Di un quadro* 1824; *Guida* 1826-1899; CASELLI 1827, p. 27; AMBROSOLI 1829; FIOCCHI 1838, p. 18; *Milano* 1844, p. 281; MÜNDLER 1855-1858, p. 95; GRUYER 1869, pp. 177-181; SACCHI 1871, p. 48; CAVALCASELLE, CROWE 1884, pp. 375-377; PASSAVANT 1899, pp. 75-76; *Raffaël* 1905, p. 150; STOCK 1914, p. 71; ID. 1925, p. 52; MEZZANOTTE 1962, pp. 357-358; GARDNER 1998, p. 158; MAZZOCCA 2000, p. 25; S. Rebola, in *Giuseppe Molteni* 2000, n. 24, pp. 204-205; MORANDOTTI 2008c.

45 Il dipinto è oggi noto grazie all'incisione Longhi-Toschi. La stampa (acquaforte e bulino), conclusa nel 1834 dall'incisore parmense Paolo Toschi, è conosciuta come *Madonna del velo*; una delle copie ad acquaforte è oggi conservata alle Civiche Raccolte Stampe Bertarelli di Milano in un esemplare avanti lettera. In un altro stato, grazie alle righe sotto l'inciso, si conosce il nome del disegnatore, Vincenzo Raggio, e il fatto che il dipinto originale fosse una tavola in possesso dei fratelli Brocca, di quattro piedi quadrati di misura, impressa da Cornienti; se ne ricava ancora l'indirizzo dell'erede proprietario del rame, Carlo Franco Longhi. Inoltre sono leggibili due dediche diverse: «A S.A.R. Il Principe Augusto di Prussia / Gli Editori in attestato di profonda ammirazione D.D.D.» e «Al celeberrimo Prof. Cav. Boucheron / in attestato di alta stima Paolo Toschi». Forse la prima dedica si riferisce a Federico Guglielmo IV, magari per sollecitare e promuovere l'acquisto del quadro. A proposito del dipinto milanese Rumohr scrive a Bunsen: «Ci sono tanti altri Raffaelli nati qui. L'uno è un Francia zelante, fortemente restaurato presso Mochetti, attestato da Cicognara. L'altro, presso Gozzi, un quadro tedesco malfatto del 1550 circa secondo l'ornato, attestato da Bossi. – Il nostro, in questo luogo, è in discredito. Il pittore Palagi e il commerciante d'arte Vallardi dicono che sicuramente non lo è. Cattaneo, senza intramettersi, dice che è del tutto ridipinto, l'ha visto prima completamente rovinato. Brocca dovrebbe averlo comprato a Como insieme ad una casa. Si ride dei castelli spagnoli. – Che è lombardo e che ha dei *pendants* qui nelle chiese nessuno lo ha notato. Non ho in mente la *vièrge au voile*, ma quella presso Lucia-

no. Cattaneo sostiene che questo quadro abbia la stessa composizione. Io invece credo che non fosse disegnato così male come questo. Nonostante abbia ritenuto anche quell'altro solo come un quadro di scuola. Ho spedito a Waagen un'incisione, che è stata eseguita secondo una replica di questo quadro (come si dice). Almeno serve per ricordarsi la composizione, gli errori evidenti nel disegno. – Fate notare queste cose a Sua Maestà» (lettera del 6 febbraio 1829 pubblicata in STOCK 1925, p. 40). E nuovamente, due mesi dopo in un promemoria, diretto sempre all'ambasciatore: «Il presunto Raffaello del signor Brocca a Milano è, però, particolarmente adatto per la sua preparazione e composizione artistica, a sorprendere al primo sguardo. Invece questo dipinto non è, secondo il mio giudizio, immediatamente comunicato, nient'altro che un centone composto da vari pezzi di quadri dipinto da una mano lombarda senza conoscenza della natura, senza un proprio spirito. Persone affidabili di Como assicurano che Brocca l'avrebbe comprato a Como assieme a una casa e dopo di ché spedito in Spagna, per fare crescere il suo valore a Milano. In ogni caso un quadro pieno dei più gravi errori di disegno e della più grande falsità, impossibilità della posizione e della rotazione, non può mai essere attribuito a Raffaello, anche se soltanto per l'ideazione, il giusto, semplice spirito, la grande maestria. Io lo considero un quadro affascinante però non per questo del tutto privo di valore, per di più, poiché nel suo stato attuale, è per metà il lavoro di un pittore locale» (lettera del 16 marzo 1829 pubblicata in STOCK 1925, p. 52). Per Rumohr il dipinto, creduto da molti un quadro di Raffaello, è un'opera di area lombarda basata su diverse Madonne dell'artista urbinato – in primis sulla *Madonna del Diadema* e su un cartone all'epoca conservato all'Accademia di Firenze, già al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale (cfr. PETRIOLI TOFANI 1987, pp. 728-729) – pesantemente restaurata nel 1824 da un artista del calibro di Giuseppe Molteni. Lo studioso mette inoltre in relazione il quadro con una tavola presente nella collezione di Luciano Bonaparte: una *Madonna del velo* creduta da alcuni studiosi un autografo raffaellesco, ma da Rumohr letta come una delle tante copie dello stesso soggetto del maestro. Il dipinto, detto anche *Il sonno di Gesù*, conosciuto attraverso l'incisione di Folo (1812), è una tavola tonda; l'attuale collocazione è sconosciuta. L'occhio del conoscitore è indirizzato verso la pista lombarda, sia a causa delle mancanze rilevate nella composizione e dagli errori anatomici – la scorrettezza della posa della Vergine e del San Giovannino –, sia per la marcata caratterizzazione cromatica e paesistica del quadro, spiegabili solo con un'attribuzione a un artista dell'Italia del nord. Inoltre osserva che il pezzo presenta delle caratteristiche simili a quelle di altri quadri esposti nelle chiese della città di Milano, tanto da usare nell'introdurre questa relazione il termine *pendant*, suggerendo l'esistenza di un nucleo pittorico definito. Ad insospettire Rumohr è anche la notizia dell'acquisto del quadro in Spagna, confutata dalla testimonianza di alcuni amici di Como, che riferiscono che i Brocca lo avrebbero ricevuto insieme ad una casa da loro acquistata nella città lombarda ed in seguito ne avrebbero organizzato il trasferimento nella penisola iberica per accrescerne il valore (Rumohr è l'unico a riferire questa notizia, che non viene accolta dagli studi successivi, che riportano tutti la provenienza spagnola del dipinto). Lo stesso destino sarebbe toccato pure a un Murillo, sempre presente in collezione Brocca, che potrebbe essere lo stesso a cui si riferisce anche Mündler («These gentlemen possess some other pictures, mostly Spanish: a pretty little Conception by Murillo; a so-called Velazquez, function in a church, which strikes me as being a particularly fine and beautifully executed Cigoli. Zurbaran etc.»; cfr. MÜNDLER 1855-1858, p. 95). Un aspetto interessante da sottolineare è l'inserimento di Rumohr all'interno della scena collezionistica e del mercato dell'arte milanese, composta da esperti che spesso non sono in grado di fronteggiare la preparazione dei conoscitori stranieri e popolata, accanto a quadri di valore, da una schiera di copie e di imitazioni degli artisti più in voga. Per quanto riguarda le

repliche da Raffaello, se ne potevano trovare esemplari presso molti restauratori, antiquari e professori; spesso questi dipinti erano portati alla conoscenza del pubblico attraverso articoli promozionali come quelli pubblicati nell'opera di Quatremère-Longhena. Così è per la *VerGINE con il Bambino, San Pietro e San Sebastiano* di proprietà del professor Vincenzo Mocchetti, riconosciuta da Leopoldo Cicognara come un Raffaello e che Rumohr crede un Francia. Oppure per l'*Annunciazione* presso il mercante di quadri Fortunato Gozzi che Luigi Bossi crede di Raffaello, ma che Rumohr identifica come un'opera di un artista tedesco. La *Madonna del velo* di casa Brocca, invece, viene giudicata un'opera non autografa dal pittore Pelagio Palagi e dal collezionista ed esperto Giuseppe Vallardi; anche Gaetano Cattaneo, che lo aveva già visionato prima del restauro eseguito da Molteni, lo ritiene del tutto ridipinto. Nonostante i pareri di questi esperti il dipinto milanese gode di una certa fortuna, sia grafica sia letteraria, lungo tutto l'Ottocento. Per tentare l'identificazione del dipinto ho vagliato riviste e guide ottocentesche della città di Milano e vari contributi, come quelli di Charles Eastlake, di Otto Mündler, di Johann David Passavant, di Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph A. Crowe, fino ad arrivare a fonti più recenti, come le pubblicazioni di José Ruiz Manero e, soprattutto, di Alessandro Morandotti. Ho anche consultato diverso materiale presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Brera relativo alle richieste di esportazione dei collezionisti milanesi (Carpi E VI 7): in alcuni documenti, datati 12-13 marzo e 13 aprile 1850, si prende in considerazione la richiesta, formulata alla Commissione dell'Accademia dai fratelli Brocca, di autorizzare l'esportazione all'estero di alcuni quadri in loro possesso. È possibile individuare la notazione relativa al Raffaello milanese, che riporto di seguito: «Il terzo, qualificato per opera di Raffaello e detto Madonna del velo, non fu presentato poiché i proprietari si tengono già in diritto di esportarlo all'estero, senz'altro esame per parte dell'Accademia stante il dispaccio dell'I.R. Governo al Presidente di essa del giorno 26 aprile 1825 n. 37441 = 62731, col quale ne venne loro concessuta l'esportazione per il solo titolo che il quadro fu introdotto dall'estero per essere qui restaurato; titolo che l'Accademia, allora in ciò consultata, ha creduto poter volere nuovamente esportarlo. Della quale facoltà non avendo i signori Brocca fatto uso dal 1828 in poi, spetta ora alla saviezza di questa Eccelsa autorità il giudicarlo, se debba considerarsi tuttavia insistente; e quindi attenderà questa presidenza le analoghe disposizioni, prima di procedere all'apposizione del bollo dell'Accademia, che ne legittima l'esportazione» (relazione di F. Bellotti del 13 marzo 1850). Allo stato delle ricerche non è stato possibile rintracciare l'opera, anche a causa della proliferazione delle copie tratte dall'invenzione raffaellesca. L'attuale ubicazione della *Madonna* Brocca, che credo possa essere una derivazione da un prototipo raffaellesco dovuta a un pittore lombardo della prima metà del Cinquecento, rimane ignota; si può ipotizzare che abbia lasciato l'Italia attorno al 1850-1860, quando i proprietari chiedono le autorizzazioni necessarie all'esportazione alle autorità competenti presso l'Accademia di Brera, forse per rispondere a una richiesta di cessione già formulata e proveniente dall'estero. Si può forse pensare di riconoscere il dipinto in quella copia che Liutpold Dussler dice trovarsi presso Colnaghi a Londra nel 1858 e che, almeno dalla descrizione fornita, sembra presentare il medesimo paesaggio. Cfr. *Di un quadro* 1824; *Guida* 1826-1899; CASELLI 1827, p. 27; AMBROSOLI 1829, pp. 623-627; BOSSI 1829a; *Notizie* 1829; SCHOTTKY 1834; FIOCCHI 1838, p. 18; *Milano* 1844, p. 281; MÜNDLER 1855-1858, p. 95; GRUYER 1869, pp. 177-181; SACCHI 1871, p. 48; CAVALCASELLE, CROWE 1884, pp. 375-377; PASSAVANT 1899, pp. 75-76; *Raffaël* 1905, p. 150; VENTURI 1920, pp. 163-164; MATHER 1926; DUSSLER 1971, pp. 28-29; SEBASTIANI 1971; BROWN 1983, p. 46; GOLZIO 1989, pp. 66-67; BARNAUD, GUINARD 1989; BARTOLI CONTINI 1995, pp. 315-376; CARLONI 1995, pp. 5-47; HASKELL 1995, pp. 1-4; RUIZ MANERO 1996, pp. 91-96, XV-XVI; EDELEIN-BADIE 1997, pp. 245-246; GARDNER 1998, p. 158; *Giuseppe Longhi* 1999, pp. 74-76, 88-89, 156; OLIVARI 2000; PORETTI 2006, pp. 103, 118; MORANDOTTI

2008c, p. 127-128; ID. 2008d; ID. 2008e, pp. 255-274.

46 Si tratta di Friedrich Nerly.

47 Nel dicembre del 1828 Rumohr viene contattato da Bunsen; l'ambasciatore riferisce i fatti in una lettera del 17 gennaio 1829 indirizzata al re Federico Guglielmo III, padre del principe ereditario: «Lo stesso [Rumohr], per il desiderio ripetutamente espresso da Sua Altezza Reale, si è infatti dichiarato disposto a recarsi in quest'ultima città [Milano], col permesso di Vostra Maestà, per la proposta già fatta da Sua Altezza Reale il Principe Ereditario: 'che questo eccezionale conoscitore d'arte debba esaminare il grande dipinto di Raffaello, che negli ultimi anni è diventato così famoso, dal mercante Brocca' al fine di riferire a suo tempo sul suo valore, cioè l'unico grande Raffaello ora acquistabile – se l'originalità dello stesso è sicura. Veramente il tempo stringe, poiché il Re di Baviera, che arriverà in Italia il mese prossimo, il conte di Shrewsbury e altri Grandi inglesi si sono accorti di questo dipinto e forse presto lo faranno esaminare. A questo punto il Barone von Rumohr coglierà la prima occasione, per chiarire quel problema dell'originalità e, nel caso questa fosse indubitabile, per sapere sotto mano dal proprietario il prezzo più basso. Questo viaggio gli darà sicuramente anche la possibilità di trovare dipinti della scuola lombarda, che ancora mancano alla collezione del museo [di Berlino] e che sono di valore riconosciuto, per la somma del resto dei 550 carolini assegnati». Il documento è pubblicato in STOCK 1925, p. 71.

48 Le lettere inviate ai suoi corrispondenti, in primis a Bunsen, tra febbraio e marzo 1829, sono un susseguirsi di lamentele e di rimostranze per il freddo patito in città, nelle biblioteche e nelle gallerie, per la cattiva sistemazione in una locanda poco confortevole, per l'assenza di amici, per la difficoltà nel reperire dei libri, per la salute cagionevole e perfino per dei sintomi di depressione. A questi disagi si somma l'amarezza per la possibilità di dispiacere il principe: «Da quando Vi ho scritto ho scoperto in Sant'Ambrogio un'altra e migliore imitazione della Vierge au diademe [si tratta della *Madonna del velo* di Girolamo Figino]. Quest'ultimo dipinto deve essere stato qui da qualche parte e deve aver suscitato imitazione. / Mi è venuto anche il sospetto che qualche artista locale abbia avuto il coraggio di opporsi al raffaellismo di questo Raffaello con tutta la modestia e saggezza. A dire il vero sono un po' indignato per aver lasciato i miei comodi alloggi invernali in questo tempo grigio per vivere e congelare qui in una pensione, non come mi converrebbe ma come mi capita, e per non concludere nulla. Sento già le conseguenze nella mia Macchina. Ma forse potrebbe esserci qualche successo se comprassi qualcosa di buono per Voi. A Brera e all'Ambrosiana ho sentito, nonostante il terribile freddo, il mio cuore completamente caldo. Che belle cose! Raffaello, Leonardo, Veneziano, anche Lovino! / Però ora temo che il Principe Ereditario mi serbi rancore poiché gli ho chiarito che quello che lo ha incantato altro non è che una compilazione storpia con un po' di colore. – Sicuramente Egli stesso dubitava. Ma i grandi signori vengono viziati dalla loro corte e raramente piace loro sentire volentieri la verità. / L'ho pregato di non dire nulla di questa faccenda al Re e rinuncio a tutto il compenso per questo viaggio che ha aumentato i miei costi per questo inverno in modo significativo. A Siena ho perso il mio affitto, ho dovuto licenziare la mia gente all'improvviso e ho affrontato un viaggio in pieno inverno con giorni corti e tra mille difficoltà che mi è costato quaranta napoleoni. E vivo qui in un posto carissimo, in una pensione dalla quale non andrò via fin quando il tempo non si sarà calmato un po'. Anche per delle gite in Lombardia è troppo rigido. In Germania non è peggio». Cfr. STOCK 1925, p. 39.

49 È Gaetano Cattaneo, direttore del Gabinetto numismatico di Brera. La gentilezza di Cattaneo viene sottolineata da Rumohr anche in una lettera del 6 febbraio 1829 diretta a Bunsen: «Alla locanda ho trovato una sistemazione migliore e mi sentirei bene se la mia salute non fosse a pezzi sia per il viaggio precipitoso, sia per la dieta disastrosa, sia per il freddo

nella stanza. Le mie ore mattutine sono molto melanconiche. Per fortuna Cataneo, che ha ricevuto la lettera di Gerhard [Friedrich Wilhelm Eduard Gerhard (1795-1867), fondatore con Bunsen e altri dell'Istituto per la corrispondenza archeologica a Roma (1828); nel 1833 archeologo dei musei di Berlino. Dal 1844 professore ordinario all'Università e dal 1855 direttore della raccolta delle sculture e dei gessi del museo di Berlino], mi ha prestato qualche libro. Non sopporto le biblioteche: non facendo caso a tutto questo mi trascino da una parte all'altra». Cfr. POLLACK 1912; STOCK 1925, p. 40; GHISALBERTI 1967; PARISE 1979.

50° Il suo giudizio, a tratti rigidamente severo, viene esposto direttamente a Federico Guglielmo IV in una lettera del 18 gennaio 1829: «Gentilissimo Signore, / Vostra Altezza Reale, / senza alcun dubbio sarà sicuramente d'accordo con me nel ritenere utile che io, avendo da Voi ricevuto il compito, Vi faccia avere direttamente la perizia, in modo che Voi possiate disporne come vorrete, che possiate tanto divulgare quanto tacere ciò che Vi sembra adeguato. Per avere una migliore visione d'insieme ho diviso in paragrafi i singoli dati con il giudizio corrispondente. / § 1. Nella sua favorevole presentazione e illuminazione, questo dipinto fa comunque un'impressione piacevole; non si è lasciato tentato nessun vantaggio artistico, lo stesso per evidenziare e per sorprendere un viaggiatore già ben disposto. / § 2. Vostra Altezza Reale ha visto molto giustamente, come mi avevate detto a Firenze, quando temevate che il dipinto fosse pesantemente restaurato. Il Giovanni è ovunque ricoperto di colore e precisamente, non da un imbrattatele, ma da uno dei più abili pittori milanesi. Entrambe le guance di Giovanni sono interamente, certamente, realizzate con intelligenza; anche la fronte è quasi del tutto recente e la parte del corpo in ombra del tutto tralasciata. Il Gesù bambino è scolorito. Tra le vesti soprattutto il blu, in modo estremamente sfortunato, è pasticciato. Il paesaggio è abbastanza puro, solo l'aria un po' tralasciata. / § 3. La composizione è montata con due diversi dipinti di Raffaello. Il soggetto principale è tratto da un dipinto, che già è stato inciso prima da Poilly e Edelinck, e oggi da Desnoyers: La Madonna con il Diadema. Ma il busto di Giovanni, invece, da un altro. Tuttavia il pittore ha voluto fare qualcosa di nuovo, nascondere la sua rapina. / § 4. Nondimeno nelle sue variazioni egli si è allontanato non solo dal bello, ma anche dal possibile. Per dare alla Madonna una nuova rotazione, egli ha tratteggiato le sue ginocchia, invece che verso sinistra, verso destra, quindi ha girato con forza la sua figura sulle anche, per poter disegnare il petto e il capo ancora verso sinistra, verso il Gesù bambino dormiente, come richiede l'azione ai suoi motivi prestati [Friedrich Stock, il curatore della raccolta epistolare, rimanda, in questo punto, ad un disegno di Rumohr inserito nel testo, che non viene però pubblicato nella versione a stampa]. Il San Giovanni è schiacciato, per la sua intera larghezza, tra le cosce della Madonna, cosa che è impossibile di per sé, anche se la Madonna, invece che con una doppia gonna, indossasse panni maschili. La sua testa è spinta fuori verso destra sulla spalla sinistra e si mostra interamente. Di contro si vede il profilo del braccio sinistro e tre quarti della scapola. Perpendicolare sotto il profilo esterno della scapola si mostra ancora l'ombelico dell'addome girato in un'altra direzione (verso destra). Quindi tre direzioni dall'ombelico alla fronte. / Anche nel Gesù Bambino questo modello, la Madonna Desnoyers, o il bel cartone dell'Accademia di Firenze, è completamente frainteso. Là i due i femori hanno una direzione convergente, qui una divergente, le articolazioni delle anche cadono per questo motivo un palmo più lontano dall'altra. / NB Da questi due paragrafi, che mostrano 1. Ripetizione e cambiamento di posizione dei pezzi presentati in altre parti, 2. Costrizione e affettazione nella posizione e nella composizione, 3. Grandi scorrettezze, deduco che questo dipinto senz'altro non può essere di Raffaello, in cui invenzione, semplice comprensione e correttezza nelle parti principali erano caratteristiche. È un centone. / § 5. Per contro il colorito è, nella sua lodevole freschezza e forza, indubbiamente lombardo. Potente uso dell'olio, colori sbriciolati finemente, impiego

dei gialli chiari, come dei gialli terra più scuri (nel fondo sotto la Madonna, nel cuscino sotto il bambino addormentato e in altre parti) rimandano senza dubbio a Milano e alle città vicine. A questo rimandano anche le superficialità, e le sfrontatezze nel disegno. / Nel paesaggio le linee guida sono tuttavia prese dal raffaellesco. Però le forme architettoniche, i canali placidi e i prati verdi e freschi, l'aria senza nuvole compatte, rimandano ancora solo alla Lombardia. Le luci crude e larghe a macchie, che non costruiscono figure negli alberi e nei cespugli, le figure nello sfondo senza significato, grezze, in colore liquido, non sono però cose raffaellesche, non solo non appartengono a lui, ma nemmeno alla sua scuola. / § 6. Infine rimane ancora da notare a proposito delle vesti, che esse sono incomprese in tutte le loro parti, grette e come disegnate da un pittore il quale mai studiò dal vero i panneggi, che aveva lavorato solo da dipinti. Ciò che colpisce è soprattutto la confusione dei panneggi nella manica della Madonna e la piccolezza nella comprensione, l'incomprensibile grettezza del contorno del pezzetto di velo, che la Madonna tiene sopra il Bambino. I due non sono ridipinti, così sicuri testimoni dell'arte o della non-arte del primo artefice. / § 7. Questo dipinto è allora, per quanto vale il mio giudizio: / una libera imitazione di diversi dipinti di Madonne raffaellesche, senza traccia del suo sentimento fresco e robusto, del suo senso facile, pulito, della sua grande capacità nel disegno e caratterizzazione, del suo modellare impareggiabile e ricco di spirito, per cui si riconoscono anche i suoi ritocchi su dipinti altrui [osservazione scritta a margine: per es. il San Pietro di Fra Bartolommeo al Quirinale]. Un'imitazione di una mano lombarda, quindi la sua origine spagnola da una completamente sconosciuta galleria di Siviglia è verosimilmente una menzogna. Come poi persino il molto ritoccato Murillo non è un Murillo, ma è un francese. Questo battezzato Spagnolo deve probabilmente certificare la discendenza spagnola del presunto Raffaello. / Anche tutto il resto mi sembra avere per scopo l'inganno. / Si vogliono ora per questo dipinto 200.000 franchi, 10.000 luigi d'oro. Io avrei dei dubbi nel comprarlo al Re per cinquanta, poiché tutto il valore di un dipinto risiede solo nel concetto di originalità. Per una collezione pubblica non è per nulla adatto. / Mi rimane soltanto di chiedere perdono a Vostra Altezza Reale. Forse ho distrutto un ricordo piacevole nel suo animo. Però Voi mi chiedevate il giudizio di un uomo onesto, che è sicuro della sua opinione. Che un così piacevole quadro facesse su Vostra Altezza Reale un'impressione favorevole, fu così naturale. Voi avevate appena attraversato le Alpi, incominciavate un viaggio, per cui il cielo Vi ha dotato con la più pura sensibilità. Ora questo dipinto è veramente, come tutte le numerose imitazioni di Madonne raffaellesche, un piacevole quadro ben colorato, il capo della Madonna non raffaellesco ma in sé stesso molto bello. Perché Voi avreste dovuto dedicarVi a quella critica schietta, che il Vostro ordine rendeva per me un dovere? / Garantisco per ciò che ho appena comunicato, per la sua precisione e fondatezza e, se Voi doveste avere dei dubbi sulla precisione dei miei appunti, sulla chiarezza del mio giudizio, prego di chiedere conferma per l'autenticazione ad ogni altro viaggiatore, dopo averne avuto un confronto. Non tutti vedono con i propri occhi la stessa cosa, però nessuno può cancellare, di fronte al quadro, le mie obiezioni. Se Voi, Egregio Signore, foste tornato per Milano (verso Firenze e Roma), avreste scoperto da Voi, senza bisogno della mia collaborazione, escludendo la competenza tecnica, la maggior parte delle cose. / Nel più profondo rispetto rimango / Gentilissimo Signore / Vostra Altezza Reale / Il Vostro umile servo Rumohr / Milano, il 18 Gennaio 1828» (STOCK 1925, pp. 2-4; la lettera è datata 1828, ma risale in realtà all'anno successivo). Le stesse conclusioni vengono nuovamente ribadite a Bunsen in un'altra lettera scritta lo stesso giorno: «Soltanto oggi ho ricevuto la Vostra del 3. Mi ha seguito da qui a lì. / Da ieri sono a Milano, stamattina ho subito incontrato il servitore del Principe Ereditario che, alla terza parola riguardo al dipinto, mi ci ha condotto. Ho esposto personalmente il mio giudizio al Principe Ereditario. È già sigillato. Detto tra noi è saldato insieme da due dipinti

di Raffaello con cambiamenti[i] impossibili. La pittura è lombarda. Il disegno incredibilmente spontaneo. Tutte le figure principali una S [sic] romana. Il colore è bello, l'oggetto piacevole, i viaggiatori erano nel primo fuoco e la presentazione è un capolavoro di meditata ciarlataneria, di cui il Principe ebbe sentore. Longhi incide ora il dipinto. Per il quale gli artisti italiani non si prestano. Io non posso credere che un così bravo disegnatore non capisca che questo dipinto è senza valore. Se io non dovessi e volessi avere riguardo del Princip[pe] Ereditario, li smascherei pubblicamente. Vogliono 10.000 luigi d'oro. Bagatella! Per questa cifra si compra una galleria. Per 1100 ho già comprato per il Re un mucchio di cose, che non arricchiscono meno la sua collezione» (STOCK 1925, pp. 33-34).

⁵¹ Il generale Domenico Pino entra in possesso della collezione della famiglia Calderara dopo il matrimonio con la ballerina Vittoria Peluso, già vedova di Bartolomeo Calderara. La collezione comprendeva opere del Seicento lombardo e bolognese, qualche dipinto del Cinquecento di grandi nomi come Tiziano e Raffaello, battaglie di Borgognone, paesaggi di Salvator Rosa, di Marco Ricci, di Tavella, qualche Tempesta e Zuccarelli, dei capricci architettonici di Pannini, tre quadri di Sebastiano Ricci e diversi quadri di genere olandesi. I dipinti Calderara vengono ricordati dalle fonti locali a partire dal Latuada (1737), seguito dal Bossi nel 1818, da Giovan Battista Carta nel 1825 (cita dipinti di Tiziano, di Poussin, di Sebastiano del Piombo e alcuni fiamminghi) e dall'abate Giuseppe Caselli che, nel 1827, indica presenti nella raccolta «rari dipinti di Tiziano, di Fra Sebastiano, Carracci, Poussin, ec.». Domenico Pino viene ricordato anche per aver commissionato a Migliara alcuni quadri oggi di proprietà del comune di Milano, per ricordare la tragica fine del ministro Giuseppe Prina (1814). Con la Restaurazione, nonostante la pensione e il grado onorifico di luogotenente ricevuti dall'amministrazione austriaca, la fortuna del generale inizia a declinare. Alla sua morte la collezione Calderara Pino viene messa in vendita e battuta all'asta a partire dal 16 agosto 1830; in questa occasione viene redatto un catalogo, conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, che elenca i pezzi della raccolta. Cfr. CARTA 1825, pp. 103-106; CASELLI 1827, p. 144; *Catalogo* 1830; CAPRA 1973; BONANOMI 2006-2007, p. 51; MORANDOTTI 2008a, pp. 27-28, 36, 45; ID. 2008c, pp. 85, 109-110, 114-115.

⁵² Rumohr si mostra particolarmente interessato ad un dipinto attribuito a Sebastiano del Piombo raffigurante l'*Andata al Calvario*, utile per completare la documentazione sulla pittura italiana del Cinquecento nei musei di Berlino: «Nella collezione del buon generale Pino si trova un dipinto classico di Sebastiano del Piombo, Cristo portacroce, due soldati, un pezzo di ginocchio, più grandi del vero. E' esemplare per forza, massa e modellato. Solo che si chiedono 1500 napoleoni. Per il presunto Tiziano, che tra l'altro è dubbio (L'adultera che ha inciso Anderloni) si chiedono 1000 napoleoni d'oro. Anche questo è troppo. Vale la pena di trattare soprattutto per il primo. A Berlino mancano dei Cinquecenteschi» (lettera di Rumohr da Milano del 19 gennaio 1829 pubblicata in STOCK 1925, p. 38); «5. Qui a Milano nell'eredità del generale Pino. / a) Cristo che porta la croce con due soldati, figure a mezzo busto e un po' al di sopra della grandezza naturale, di Sebastiano del Piombo. Questo dipinto è condotto in modo grandioso, forse l'opera migliore dell'artista. La mano presenta dei ritocchi, che sembrano leggermente staccati. Nell'ombra delle vesti qualche danno. Per il resto ben conservato. Si chiedono 1500 napoleoni, vale 500 luigi d'oro. / b) un bel disegno per un ritratto di Leonardo da Vinci. Preparatorio per un dipinto. Ha delle macchie d'acqua ma nessun ritocco. Si chiedono 100 luigi d'oro. Se riuscissi ad includere due bei dipinti dell'età dei Carracci e anche un quadretto della scuola di Giulio Romano, lo comprerei subito» (lettera di Rumohr da Milano del 6 febbraio 1829 pubblicata in STOCK 1925, p. 44); «Tra gli oggetti d'arte graziosi di cui mi avevano già accennato l'eredità del generale Pino è l'unica che onestamente si possa prendere in considerazione per un acquisto. Con l'eccezione di qualche buon dipinto di scuo-

la bolognese, che forse potrebbe essere inserito nell'acquisto, l'Andata al Calvario di fra Sebastiano del Piombo mi sembra un'acquisizione plausibile. Questo dipinto rappresenta precisamente il Salvatore e due soldati solo fino alle ginocchia; inoltre soddisfa nel suo grandioso svolgimento delle forme e delle masse un motivo che Raffaello, al quale questo quadro sta molto vicino, ha cercato nelle sue ultime opere. A Berlino manca un campione di questa maniera. Gli eredi chiedono 1500 carolini d'oro. Temo che essi non scenderanno sotto i 1000 o gli 800, soprattutto perché la corte torinese ha avanzato un'ipotesi di acquisto» (lettera di Rumohr da Milano del 16 marzo 1829 pubblicata in STOCK 1925, pp. 52-53). Vengono in aiuto, per chiarire i criteri della raffigurazione e per facilitare una futura identificazione, le indicazioni inserite nel catalogo della vendita della galleria del 1830, conservato alla Biblioteca Ambrosiana, che collegano il quadro a un'invenzione di Michelangelo e ad un'incisione di Paolo Toschi: «Seconda Sala. n. 152. Cristo che porta la croce. Sebastiano del Piombo. Disegno di M. A. Buonarrotti. Incis. del Cav. Toschi». Grazie alle preziose indicazioni di Gianfranco Fiaccadori, che desidero ringraziare, ho saputo che un disegno a carboncino e biacca su carta, non l'incisione, di Paolo Toschi è conservato al Museo Glauco Lombardi di Parma (inv. 138), acquistato da Glauco Lombardi dagli eredi Godi Toschi nell'agosto del 1939 per £ 1800. Secondo la scheda presentata dal museo l'opera riproduce l'*Andata di Cristo al Calvario* di Sebastiano del Piombo del Prado. Credo che si potrebbe avanzare l'ipotesi, con le dovute cautele, che si tratti invece dell'esemplare già in collezione Calderara-Pino, che riprende la stessa tipologia iconografica del dipinto spagnolo. Nel suo epistolario Toschi scrive a Buchanan che ha disegnato il soggetto e che l'incisione sarà realizzata dagli allievi (devo questa comunicazione sempre a Fiaccadori). Uno spunto di riflessione per un'identificazione dell'opera, che rimane a livello puramente ipotetico, è offerto da un dipinto che si trovava nella collezione di Guglielmo Lochis a Bergamo. In un appunto del 1833 il conte include tra i pezzi appartenenti al primo nucleo della sua raccolta un dipinto, erroneamente attribuito a Tiziano, raffigurante Cristo con la Croce. Lo stesso quadro è inserito nei cataloghi della pinacoteca del 1846 e del 1858: «*Nostro Signore con croce in ispalla e due manigoldi, mezze figure al naturale*» questa volta con l'attribuzione a Sebastiano del Piombo. L'opera è stata acquistata dal Lochis prima del 1833, periodo che coinciderebbe con la vendita della collezione Calderara-Pino. Purtroppo il dipinto è attualmente disperso. Inoltre, grazie alla lettera di Rumohr, si registra una delle prime menzioni del famosissimo *Ritratto di Isabella d'Este* di Leonardo (Louvre, Dipartimento d'Arti grafiche, MI 753). Il disegno, a lungo sottovalutato dagli storici a causa del cattivo stato di conservazione, viene identificato con quello di Isabella solo nel 1888 da Charles Yriarte. Sintomatico della scarsa considerazione di cui godeva è la dicitura con cui viene indicato nel catalogo del 1830, in cui risulta accorpato con un altro studio del maestro: «n. 54-55 *Due 1/2 fig. dis. in carta* Leonardo». Il disegno, già in collezione Calderara, confluisce col resto della raccolta in quella di Domenico Pino; giunge nelle mani degli eredi del generale, che nel 1830 lo vendono a Giuseppe Vallardi. Il nipote di Vallardi, non meglio identificabile che come A.D. di Torino, vende il ritratto al Louvre il 10 dicembre 1860. Cfr. *Catalogo* 1830; MEDIOLI MASOTTI 1973, p. 106; LUCCO 1980, p. 117; HIRST 1981, pp. 125, 132-136; AGOSTI 2005a, p. X; BRAMBILLA RANISE 2007, p. 101; F. Viatte, in *Mantegna* 2008, n. 134, pp. 331-332.

53 Rumohr scrive che nella raccolta sono notevoli «quattro dipinti bolognesi, un bel Cesare da Sesto», un presunto Tiziano, dei quadri della maniera dei Carracci e uno della scuola di Giulio Romano. Nel catalogo del 1830 l'unico pezzo che porta il nome di Cesare da Sesto è il n. 289, un *San Sebastiano* esposto nella terza sala, un disegno di cui vengono fornite anche le misure (35x12 misura di Milano). Carminati, nella monografia dedicata al pittore, non indi-



11. Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, Parigi, Museo del Louvre, Dipartimento d'Arti grafiche

ca nessun disegno proveniente dalla collezione Calderara-Pino. Si potrebbe ipotizzare che, come nel caso del celebre *Ritratto di Isabella d'Este* di Leonardo, l'opera sia stata acquistata da Giuseppe Vallardi. In quest'ultima collezione milanese si trovavano alcune opere oggi attribuite a Cesare come una *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Bayonne, Musée Bonnat, inv. n. N.I. 1788), una *Testa di profilo* (Parigi, Foundation Custodia, Coll. F. Lugt, inv. n. 5160) e uno *Studio per una Madonna col Bambino, San Giovannino e l'agnello e studio per una giovane donna assisa* (Parigi, Dipartimento d'Arti grafiche, inv. n. 6781). Ammesso che l'attribuzione a Cesare da Sesto risulti ancora attendibile, non mi è possibile avanzare ipotesi più precise riguardo l'identificazione dell'opera. Altri pezzi («n. 13 *Ratto di Europa*; n. 81 *Apollo che scortica Marsia*; n. 368 *Rachele che dà da bere al servo d'Abramo*») sono indicati come dipinti di scuola bolognese. Vengono elencati anche un *Ecce Homo* di Ludovico Carracci (n. 19) e una *Sacra Famiglia* dei Carracci (n. 90), cui forse Rumohr fa riferimento. Non compare invece nessun dipinto o disegno di scuola di Giulio Romano. Ma dato che il catalogo pullula di attribuzioni ad «incerto» [sic] e poiché si ha l'impressione che l'anonimo compilatore, più che un esperto d'arte, fosse un perito legale, non so quanto si possa fare affidamento sulle sue segnalazioni; anche aggiungendo le scarse notizie fornite da Rumohr, l'identificazione delle opere pare per il momento impossibile. Per quanto riguarda il Tiziano, nonostante la confusione di Giovan Battista Carta, che nella sua guida inverte i soggetti delle opere di Tiziano e di Poussin presenti nella raccolta, è indubbio che il dipinto da ricondurre al maestro veneto o ad un pittore tizianesco sia *L'adultera*, come riportato nel catalogo del 1830, di cui si ricorda l'incisione di Pietro Anderloni. Alessandro Morandotti rifiuta l'attribuzione al Vecellio e lo ricorda, grazie ad un'incisione di Zancon, nella raccolta di Stefano Majnoni. Cfr. CARTA 1825, pp. 104-105; *Catalogo* 1830; MORANDOTTI 2008c, p. 114.

54 Alcune trattative sono ricostruibili grazie alle lettere e ai resoconti che Rumohr invia a Bunsen: «6. Sempre a Milano: / a) Presso il duca Litta, un Giovanni, figura intera, sono convinto, di Leonardo, a parte la testa che è eseguita da un'altra mano. / b) Presso suo zio, il conte Alberto Litta un piccolo dipinto, perfettamente finito, raffigurante una Madonna, che mi pare di Leonardo, anche se altri lo negano, perché il capo della Vergine mi ricorda ancora la sua origine fiorentina. Per quest'ultimo si potrebbe spendere molto. 6-800 luigi d'oro. Anche se la mano del bambino è sbiadita. La casa è la più ricca di Milano e non so ancora se il quadro sia in vendita per barbarica grossolanità. Decorazioni e simili potrebbero essere utili durante la trattativa. / Presso il duca Litta, il suo Giovanni stimo attorno ai 200 luigi d'oro, c'è ancora un bel Boltraffio, piccolo quadro con la Madonna. Circa 50 luigi d'oro. [...] / NB. Le mando questo *straccio* nella convinzione che il mio copista mi correggerà. Inoltre prego di inserire, dopo il punto 7 presso Longhi a Milano, / a) un Cristo, mezza figura, un Francia zelante, circa 50 luigi d'oro. / b) un Santo, mezzo busto, sembra un Raffaello giovane, circa 100 luigi d'oro. Un grazioso Salaino; però di questi ce ne sono a Berlino» (promemoria a Bunsen spedito da Milano il 6 febbraio 1829, pubblicato in STOCK 1925, p. 40). In questo promemoria Rumohr indica un *San Giovanni* a figura intera riferibile a Leonardo nella raccolta del duca Antonio Litta. Nelle note di commento alla sua edizione delle lettere di Rumohr a Bunsen, Friedrich Stock riporta l'affermazione del professor Pauli, che crede di poter individuare il dipinto visto da Rumohr in una delle tante copie esistenti del *San Giovanni Battista* del Louvre illustrata da Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'arte italiana*; questo dipinto rappresenta il santo non a figura intera, ma tagliata all'altezza del busto. Credo quindi sia più verosimile pensare ad un prototipo vicino a quello del *Bacco* di Leonardo, sempre conservato al Louvre, che fino al 1659 era ritenuto un San Giovanni Battista; da questa scorrettezza potrebbe derivare anche la menzione di Rumohr. Nella stessa collezione segnala la *Madonna del fiore*

di Boltraffio, dove è menzionata già nel 1804 con un'attribuzione a Leonardo. La tavola viene acquistata da Gian Giacomo Poldi Pezzoli prima del 1855, anno in cui è citata da Jacob Burckhardt nel *Cicerone* come opera in possesso del nobile milanese; il dipinto è oggi conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano. Presso il conte Alberto Litta, invece, Rumohr ricorda la celebre *Madonna* di Boltraffio oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, denunciando la «barbarica grossolanità» alla base della messa in vendita dell'opera. Nello stesso resoconto inviato a Bunsen rammenta alcune opere esposte nella bottega dell'incisore Giuseppe Longhi: «*Cristo portacroce* di Francesco Francia e un *San Sebastiano* di Raffaello, oggi entrambi conservati all'Accademia Carrara di Bergamo, acquistati nel 1835-1836 da Guglielmo Lochis presso il nipote di Longhi, Carlo Francesco. Sempre a proposito delle opere nella bottega di Longhi, in una lettera a Bunsen scritta a Milano il 21 gennaio 1829, Rumohr scrive: «Oggi ho visto da Longhi un bel ritratto, presunto Giorgione. Un bel Cristo di Francesco Francia, un buon Cesare da Sesto. Un San Sebastiano di Raffaello forse attorno al 1504. Probabilmente in vendita. Mettete questi quadri nella lista dei degni di essere comprati». Due dei dipinti sono identificabili con il Francia e il Raffaello alla Carrara di cui si è appena detto. Il ritratto presunto Giorgione è il *Ritratto di Cesare Borgia* di Altobello Melone acquistato da Lochis presso Carlo Francesco Longhi nel 1835. Data l'assidua frequentazione, in questo giro di anni, tra Longhi e Lochis, che acquista tutte e tre le opere citate in questa occasione da Rumohr, si potrebbe ipotizzare che anche il Cesare da Sesto venga acquistato dal conte bergamasco. Ma è un azzardo: le opere leonardesche passate in collezione Lochis sono molte (una per tutte la *Madonna del latte* di Zenale acquistata come Boltraffio nel 1845, oggi alla Carrara) e rintracciare l'opera non mi è stato possibile. In un'altra lettera Rumohr è entusiasta di aver scoperto in collezione Melzi a Milano un quadro che crede dapprima un Raffaello giovane all'altezza della *Crocifissione* Gavari, cioè il *Polittico di San Michele* di Perugino già alla Certosa di Pavia: «Egregio amico, dirà: ancora una lettera! Però non posso farne a meno perché per l'ennesima volta ho trovato un quadro. / Presso il duca Melzi ho trovato un dipinto, contemporaneo del crocifisso in casa Fesch, presumibilmente il terzo quadro non firmato di Città di Castello, in possesso della casa già da lungo tempo. Senza dubbio un Raffaello giovane e un'altra volta del tutto diverso dagli altri Raffaello già in nostro possesso. / Il quadro consiste in tre parti: l'arcangelo Michele, la Madonna, Tobia con l'angelo. Gli esterni sono conservati molto bene, la Madonna non danneggiata in modo grave, soltanto da mettere in tono e da pulire. / Sto ancora aspettando la richiesta; però come linea guida nella trattativa aiuterà che il Re di Baviera dovrebbe aver già offerto 46000 franchi. / Non potrebbe includere questo quadro nelle sue proposte?» (lettera a Bunsen del 14 febbraio 1829 pubblicata in STOCK 1925, p. 45). In una lettera del mese successivo riporta alcune impressioni relative al carattere del duca Melzi ricordando sempre il polittico di Pavia in suo possesso, dato questa volta giustamente a Perugino. Nella stessa riporta alcune notizie su Giuseppe Vallardi e sulla sua ricca collezione di disegni: «3. Melzi duca di Lodi, proprietario del Perugino della Certosa di Pavia, è secondo tutti i testimoni un uomo dal carattere lunatico, indeciso e inaffidabile. Con lui non è possibile intraprendere alcuna trattativa che non porti con sé una grande spesa. [...] / 4. mentre vagliavo tutti gli oggetti graziosi presenti nelle case private per entrarne in possesso per la collezione reale [...], il mercante Vallardi collezionava da lungo tempo con gusto e sicura cognizione artistica disegni autografi di grandi maestri italiani. Finora ho potuto sfogliare solo l'indice generale, nel quale solo tra gli allievi di Raffaello ho visto otto fogli di grande bellezza. Di Giulio Romano sono indicati disegni preparatori grandi e meravigliosi per la caduta dei titani, che superano largamente la correttezza e la bellezza della pittura. Tra tutti i disegni elencati sulla cartelletta ho trovato dei grossi tesori, pochi pezzi di Raffaello, Michelangelo, Cor-

reggio e Tiziano. / Forse in queste circostanze, questa collezione unica dovrebbe essere comprata nella sua totalità, ma solo nel corso degli anni. Quest'uomo continua ancora come amatore ad incrementare la sua raccolta e crede, una volta venutone in possesso, di dedicarsi alla coltivazione della terra e al godimento di questi tesori. Ma egli è malato e la sua giovane e astuta moglie organizza già la cessione dalle sue fondamenta che giacciono lì vicine» (promemoria del 16 marzo 1829, spedito a Bunsen da Milano e pubblicato in STOCK 1925, pp. 52-53). A proposito della pala della Certosa Rumohr scrive nelle *Italienische Forschungen*: «Infine anche l'eccellente pala d'altare della Certosa non distante da Pavia, che Vasari nella vita del Perugino definisce opera sua e colma di elogi, mi parve totalmente raffaellizzata nell'insieme come nelle parti, assolutamente pervasa dal suo spirito [...]. Non dubito che quel bel dipinto sia stato commissionato al celeberrimo Pietro; a quell'epoca il suo promettente allievo o garzone con molta probabilità era del tutto sconosciuto anche di nome nella lontana Lombardia. [...] Con la soppressione del monastero, che nel suo complesso è una delle massime meraviglie della Lombardia, gli scomparti più grandi di questa pala sono passati nella casa del duca Melzi che li ha acquistati; alla Certosa rimane solo, nello scomparto centrale in alto della cornice originaria, il Padre Eterno con il simbolo dello Spirito Santo. Questo tipo di ornamento della parte superiore si trovava e si trova ancora in una pala piuttosto antica di Raffaello a Napoli e nell'antica cornice della Deposizione Borghese, nella chiesa di San Francesco a Perugia; dunque questa decorazione, certamente in uso già da molto tempo presso la scuola umbra, era veneranda e cara anche a Raffaello» (RUMOHR 1831, III, pp. 27-28). Interessantissime sono anche le osservazioni riguardanti la collezione di Giuseppe Vallardi contenute nelle lettere indirizzate a Bunsen del 10 e del 14 marzo 1829: «Solo domenica scorsa ho iniziato a familiarizzare con la collezione di disegni di un commerciante d'arte locale, un uomo di spirito e dotato di conoscenza in materia di storia dell'arte. Si chiama Vallardi. Nella cartella che ho esaminato soprattutto Giulio Ro[mano] è rappresentato molto bene. Egli ne possiede dieci molte consistenti delle quali ne esaminerò il maggior numero possibile. Ha raccolto queste cose come amatore e va avanti a raccoglierne. Io penso che valga la pena tenerla d'occhio. Lui invece non sarà generoso con questi. Prosegue le sua raccolta ma è malaticcio e la sua bella moglie vuole saper la collezione venduta. / Che schizzo della caduta dei giganti! Quanto hanno rovinato gli scolari di Giulio negli schizzi meravigliosi del maestro!» (STOCK 1925, pp. 49-50) e «per il futuro mi sembra sempre più importante tener d'occhio la collezione del commerciante d'arte Vallardi. Lui ha tra le altre una cartella solo per Raffaello, per Michelangelo, per Correggio, che potrà esaminare solo domani. Se mi spingerò anche a Venezia è ancora tutto da decidere nel momento in cui mi incamminerò. Perché una gita a Saronno mi è costata cara. Dovrei lasciar perdere molte cose. Se dovessi arrivare fin là, Vi farò sapere i dettagli una volta giunto» (STOCK 1925, p. 50). Rumohr dimostra il suo interesse per la grafica, non ancora scontato a queste date, riferendo a Bunsen anche la possibilità di acquistare pezzi della collezione del cavalier Magi, in possesso di un cartone di Raffaello (Friedrich Stock ritiene che il nome riportato sia errato e il capolavoro di Raffaello distrutto) e della già nota collezione bolognese De Luca, il 6 febbraio 1829: «7. Presso il Sig. Cav. Magi una piccola e mal tenuta collezione di disegni e Marcantonio. Tra i disegni a sanguigna uno studio per gli spettatori della predica di Paolo di Raffaello, cartone. Tra i Marcantonio l'eccezionale Strage degli Innocenti. Però vorrei sapere se a Berlino nutrono interesse a riguardo. Mi sembra troppo. / 8. A Bologna la famosa collezione di Marcantonio già Armanni, ora de Luca a Bologna è ancora a disposizione» (STOCK 1925, p. 40). Concludendo, in un'altra lettera sempre destinata all'ambasciatore prussiano a Roma dello stesso 6 febbraio, Rumohr mette in guardia Bunsen dai pericoli del mercato milanese, in cui abbondano copie di dipinti leonardeschi prive di valore, e dall'inutilità di acquisti poco ponderati e poco vantaggiosi per i

musei di Berlino: «Stia attento alla Monna Lisa. Qui è tutto pieno di copie da Lovino perché i milanesi hanno copiato abbastanza bene le opere leonardesche per tanto tempo. Però non si può pensare ad una replica da Leonardo, si può parlare soltanto di buone copie. Quanto siano buone sicuramente non sta a me decidere. / Inoltre La prego di non prendere in considerazione il Crivelli. Di primitivi veneziani se ne trovano abbastanza a Berlino. Il maestro è troppo monotono per dover avere bisogno di ulteriori esemplari. Importanti per Berlino sono i buoni cinquecenteschi. Soltanto attraverso questi ci si può guadagnare un merito» (STOCK 1925, p. 40). Cfr. LUGT 1921, pp. 214-215; VENTURI 1925, pp. 216-218; SUIDA 1929, pp. 259, 269; LUGT 1956, p. 176; OTTINO DELLA CHIESA 1967, pp. 109-110; MELZI D'ERIL 1973, pp. 33-34, 131-133; ROSSI 1979, pp. 74, 82, 86, 92, 114, 117; BERENGO 1980, pp. 42, 49, 90, 94, 100-101, 114, 242; *Catalogue* 1981, pp. 191-192; NATALE 1982a, pp. 83-84; SCARPELLINI 1984, pp. 100-101; KUSTODIEVA 1994, pp. 220-221; BALLARIN 2005, p. 467; FIORIO 1998b, pp. 135-138; NEGRO, ROIO 1998, pp. 215-216; *Giuseppe Longhi* 1999, pp. 74-76, 88-89, 156; FIORIO 2000, pp. 76-77, 81-83; ROSSI 2000, pp. 262-263; BAKER, HENRY 2001, p. 523-524; DE VECCHI 2002, pp. 48, 56; KUSTODIEVA 2003, pp. 27-49; BALLARIN 1985, pp. 7-10, 40-46; CANUTI 2005, pp. 642-645; MORANDOTTI 2008d, pp. 243-254; ID. 2008e, pp. 255-274.

⁵⁵ A Bergamo, dove è ospite della famiglia Frizzoni («Ho trascorso quasi 14 giorni a casa di una gentilissima famiglia e spero di poter portare con me i loro figli a Venezia», lettera a Bunsen da Bergamo del 2 aprile 1829 pubblicata in STOCK 1925, p. 55), si verifica la possibilità di comprare due ritratti di Moroni: il *Cavaliere in rosa* e *Isotta Brembati*. Sulla famiglia Frizzoni si vedano le considerazioni già espresse alla nota 36 del saggio di apertura.

⁵⁶ In una lettera indirizzata a Bunsen da Venezia il 22 aprile 1829 Rumohr scrive: «Più di ogni altra cosa mi interessavano i dipinti da *Barbarigo*. Si potrebbero avere subito due ritratti di Tiziano *Franc. I e Fil. II* e un altro di Tintoretto» (STOCK 1925, pp. 57-58). I famosi ritratti di *Francesco I* e di *Filippo II*, ancora in collezione Barbarigo, sono oggi rispettivamente conservati a Leeds e a Cincinnati. Menzionate dal Ridolfi nel 1648 (*Le meraviglie dell'arte*) le tele erano di proprietà della famiglia Barbarigo dal 1581, provenienti dall'eredità di Tiziano e conservate nella casa vicino alla chiesa di San Polo a Venezia. Passano successivamente nella collezione Giustiniani-Barbarigo di Padova, dove sono ricordate da Pietro Estense Selvatico nel 1875; dal 1892 al 1911 appartengono al pittore di Monaco Franz von Lenbach. Il *Francesco I* viene comprato dai fratelli Agnew di Londra e nel 1919 dal sesto conte di Harewood, Lord Lascelles. Il *Filippo II* viene venduto a Sir Hugh Lane di Dublino; nel 1913 è di proprietà dei fratelli Agnew a Londra e, nel 1914, di Mrs Mary M. Emery di Cincinnati, che lo dona alla sua città nel 1927. Friedrich Stock nelle note riporta che i due ritratti di Tiziano vengono studiati e riprodotti da Rumohr e dai fratelli Federico e Giovanni Frizzoni, che lo accompagnano a Venezia. Egli aggiunge che il dipinto di Tintoretto è identificabile con quello raffigurante *Il Doge Alvise Mocenigo davanti al Redentore* al Metropolitan Museum di New York, già nella raccolta personale di Rumohr, passata poi a Nerly dopo la sua morte, fino al 1852 quando viene comprato da John Ruskin. Nella lettera successiva, datata 24 aprile 1829, Rumohr mette al corrente l'ambasciatore di aver sottoposto i dipinti in casa Barbarigo al giudizio del re di Prussia. In città visita anche altre raccolte in vendita come la collezione Manfrin, la collezione Tiepolo, il museo Naniano e il museo Gradenigo (cfr. FAVARETTO 1990, pp. 203-204, 206-220, 266). Le notizie sono inserite nelle lettere spedite a Bunsen da Venezia il 13 e il 24 aprile 1829 e da Rothenhausen il 4 giugno 1829 pubblicate in STOCK 1925, pp. 55-61. Cfr. BORENIUS 1936, p. 34; PALLUCCHINI 1969, I, pp. 272, 300; WETHEY 1971, pp. 101, 129-130; ZERI, GARDNER 1973, pp. 69-71; MANCINI 1998, pp. 36-37.

⁵⁷ L'attribuzione a Valerio Belli del *Vaso di Giasone* oggi non è più accettabile e la paternità è

da ricercare nell'ambito di Annibale Fontana. È invece da ricondurre alla mano del Vicentino il *Crocifisso* che Rumohr vede in vendita sempre a Venezia: «Per una strana coincidenza ora anche il mio padrone di casa all'Hotel Royal ha messo in vendita un'opera di Vicentino, di vent'anni più tarda, un *Crocifisso* in cristallo di rocca meravigliosamente molato [su ciò scritto: in mezzo il crocifisso e le solite mezze figure alle quattro estremità della croce], con montatura molto ricca, un lavoro di oreficeria molto ben fatto, alto circa 3 piedi e con i suoi due candelabri pertinenti [su ciò: argento smaltato]. Il mio intermediario crede che quest'opera d'arte sarà acquistabile per 200 luigi d'oro [su ciò: il proprietario chiede 300]. Lasciarsi sfuggire una tale occasione sarebbe irresponsabile» (STOCK 1925, p. 56). Ma il crocifisso non viene comprato e si trova oggi al Victoria and Albert Museum di Londra. Riguardo il *Vaso di Giasone* Rumohr scrive a Bunsen da Venezia del 13 aprile 1829: «Perché sappia, caro, che ho avuto la fortuna di comprare per questa cifra niente di meno che un vaso alto 1 piede e in cristallo di rocca di Valerio Vicentino, con scene del mito di Giasone, con una meravigliosa montatura dorata, decorazione, manico in oro e smalto di Benvenuto Cellini quindi un'opera di scultura del peso di circa 50 luigi d'oro. Entrambi gli artisti hanno posto la propria firma sui rispettivi lavori. VALE.V.F. B.C.F.» (STOCK 1925, pp. 55-56). Il *Vaso* viene ricordato tra le opere di Annibale Fontana già da Raffaello Borghini ne *Il Riposo*. L'attribuzione è stata ribadita da Erika Tietze Conrat nel 1916 e, in seguito, da Ernst Kris che riporta anche la notizia dell'acquisto da parte di Rumohr e la presenza di una firma a nome di Valerio Belli, ancora visibile nell'Ottocento, sconsigliata da evidenti incoerenze stilistiche. L'appartenenza del manufatto all'ambito lombardo, dominato dalle botteghe dei Saracchi e dei Miseroni, anche se non specificatamente alla produzione di Fontana, è ribadita anche da G. Habich nel 1924. È interessante notare che nell'immagine proposta da Friedrich Stock (1925), quando il manufatto era ancora conservato allo Schloßmuseum di Berlino, sono visibili i manici del vaso che invece sono scomparsi nelle tavole del volume di Ernst Kris (1929). Oggi il *Vaso* è conservato alla Schatzkammer di Monaco di Baviera. Cfr. BORGHINI 1584, pp. 564-565; KRIS 1929, I, pp. 105-111; DEL'ACQUA 1931-1932, pp. 54-55, 62-63; HAYWARD 1976, pp. 155-158; *Giovan Paolo Lomazzo* 1993, pp. 342-344; AGOSTI 1995, pp. 70-74; SPIRITI 1997, pp. 614-618; VENTURELLI 1998, pp. 77-79; P. Venturelli, in *Rabisch* 1998, pp. 339-340; LEWIS 2000, pp. 123-124, 129-130; D. Gasparotto, in *Valerio Belli* 2000, n. 3, pp. 305-306; AGOSTI 2004, pp. 162-166; ISELLA 2005, pp. 76-101, 105-125, 128.

⁵⁸ Il duomo di San Lorenzo viene fondato nel VI secolo d.C. e consacrato da papa Gelasio II nel 1118. Le fonti di cui parla Rumohr sono probabilmente Jacopo da Varagine e Bartolomeo Scriba. Cfr. DI FABIO 1998; CERVINI 2002.

⁵⁹ Il bassorilievo del portale maggiore, raffigurante *Cristo in gloria con i simboli degli Evangelisti* e il *Martirio di San Lorenzo*, è opera di maestranze locali attive attorno al 1225 che, giocando con la cultura gotica francese, creano un linguaggio plastico nuovo profondamente legato al luogo in cui si sviluppa. La qualità e le novità introdotte dalla decorazione del portale maggiore sono ampiamente sottolineate: Rumohr nota come il registro inferiore, raffigurante la graticola, sia innovativo se paragonato al Cristo in mandorla di ascendenza bizantina, nel registro superiore. Cfr. DI FABIO 1998, pp. 164-181.

⁶⁰ Maestro della lunetta della cattedrale di Genova, *Particolare dell'Angelo di San Matteo*, 1225 circa, Genova, cattedrale di San Lorenzo, portale maggiore.

⁶¹ L'analogia con la «maniera di Nicola di Pisa» è probabilmente formulata a causa di alcune somiglianze stilistiche con l'opera di maestranze di educazione o di provenienza pisana, già attive a Genova nel corso del XII-XIII secolo, e non per un'influenza diretta di Nicola Pisano nei cantieri, impossibile a queste date. Cfr. DI FABIO 1987, pp. 90-91; CERVINI 2002, pp. 86-90.

⁶² Rumohr intuisce la presenza di una scuola di scalpellini locali che si sviluppa nei cantieri della città e suggerisce un confronto con le esperienze coeve a Lucca e a Pisa. Queste osservazioni, che non sono state registrate dagli studi, anticipano i pensieri della critica moderna.

⁶³ Nella navata centrale, sulla parete nord e su quella sud, nella fascia che corre tra gli archi acuti e i falsi matronei, Rumohr legge l'iscrizione che celebra i restauri della cattedrale seguiti all'incendio che la distrusse nel 1296 durante uno scontro tra guelfi e ghibellini. L'epigrafe, datata 1312, tramanda i nomi dei fabbricieri Nicolò di Goano e Filippo di Negro e permette di fissare un termine preciso per la conclusione dei lavori. Il restauro della chiesa consacra l'uso della partitura bianca e grigia e dota il tempio di un corredo plastico firmato da maestri campionesi. Riporto la trascrizione completa: sulla parete nord «PASTONUS DE NIGRO ET NICOLAUS DE GOANO FECERUNT RENOVARI HOC OPUS DE DECENO LEGATORIUM»; sulla parete sud «+ MCCCXII FILIPP[US] D[IE] NIGRO [ET] NICOLAUS D[IE] GOANO REPARATORES HUI[US] ECCL[ESI]E FECER[UN]T RENOVAR[UM] HOC OP[US] D[IE] D[IE]CENO LEGATO[RUM]». Cfr. DI FABIO 1998, pp. 223-253; CERVINI 2002, p. 83.

⁶⁴ Giustamente Rumohr collega il *Martirio di Santo Stefano* di Giulio Romano agli ultimi lavori di Raffaello, a cui l'opera era stata inizialmente commissionata da Gianmatteo Giberti. Dell'iniziale progetto raffaellesco, oggi perduto, rimane una copia risalente al diciassettesimo secolo. Nonostante la tavola sia attribuita con certezza a Giulio già dalle fonti antiche, per esempio da Vasari, le cronache locali, almeno fino al Settecento, la ritengono un autografo del Sanzio. Solo il Ratti, nella sua guida del 1766, la cita come opera del pittore romano. Rumohr dimostra di avere pienamente colto la caratteristica principale del dipinto cioè l'eccellente impostazione che permette all'episodio di aver la giusta drammaticità senza perdere chiarezza narrativa. Cfr. F. Simonetti, in *Raffaello* 1983, n. 2, pp. 23-31; FERINO PAGDEN 1989, pp. 77, 94.

⁶⁵ Rumohr in questo frangente non specifica quali palazzi visiti, fatta eccezione per Palazzo Durazzo. In una lettera inviata a Bunsen da Milano il 18 gennaio 1829 scrive: «A Genova nelle dimore private ci sono molti dipinti eccellenti, anche se spesso danneggiati, sui quali si potrebbe riflettere. In *casa Carrega*, dove ci dovrebbe essere un Tiziano, ho per due volte busato inutilmente. Alcuni sono in vendita. *Durazzo*, *Brigolet* ancora non vendono apertamente. Qui ci sono collezioni acquistabili. Su questo nulla da aggiungere» (STOCK 1925, p. 33). E nel promemoria del 6 febbraio 1829, sempre da Milano: «A Genova in casa Calderara un presunto ritratto di Tiziano. Non ho potuto vedere questo dipinto, né sapere il prezzo e nemmeno lo stato di conservazione» (STOCK 1925, p. 43). Come già annotato da Friedrich Stock, curatore dell'edizione dell'epistolario Rumohr-Bunsen, il Tiziano di Casa Carrega – in realtà Palazzo Balbi-Senarega – è identificabile con la *Madonna col Bambino e santi* citata anche da G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe nella loro monografia dedicata all'artista veneto. Il dipinto, segnalato in casa Balbi dal 1761, è conservato dal 1962 presso la Fondazione Magnani - Rocca di Mamiano. Pur non dilungandosi sul racconto della visita agli altri palazzi affacciati sulla Strada Nuova, Rumohr fotografa la situazione ormai decadente della nobiltà genovese, che già dall'inizio del Settecento navigava in cattive acque. Cfr. CAVALCASELLE, CROWE 1878, pp. 414-415; DORIA 1992, pp. 13-17; V. Sgarbi, in *Fondazione* 2001, pp. 103-105.

⁶⁶ Le critiche di Rumohr sono essenzialmente incentrate sui criteri espositivi, ai quali è particolarmente sensibile. La collezione Durazzo era esposta, nelle sale della dimora che si affaccia su via Balbi, ancora secondo il gusto delle antiche quadrerie, che a Rumohr non piace. Lo studioso sottolinea la predilezione dei collezionisti per le opere di Van Dyck, di Domenichino e di altri classicisti, che trovano nelle grandi sale affrescate la loro ambienta-

zione più naturale. Pur non apprezzando l'arte barocca, egli crede che questi dipinti siano molto più adatti ad essere collocati in sale lussuose, fittamente decorate e di grandi dimensioni come quelle dei palazzi genovesi. Tali opere, spesso di grande formato e caratterizzate da una trattazione esuberante, non risultano sminuite dalla decorazione sovraccarica degli ambienti che li ospitano, anzi ne vengono esaltate e la loro ricezione non viene compromessa. La ricchezza delle stanze va, invece, a discapito della fruizione dei dipinti dei primitivi italiani e dei fiamminghi del Seicento che, invece, avrebbero bisogno di sale più raccolte e più sobrie. Cfr. BACCHESCHI 1995, p. 42.

⁶⁷ La «ripercussione» di Rumohr sembra quasi anticipare le parole di Carlo Emilio Gadda che, all'interno della «catabrèga» degli artisti lombardi più o meno toccati dalla lezione di Leonardo, ravvisa «alcune più indovinate frequenze della 'scuola' o maniera o scia o che altro fosse». Lo scoglio nella comprensione dell'insegnamento leonardesco sta nella difficoltà per gli allievi di seguire i ragionamenti del maestro, per il quale la pittura non era meramente un fatto visibile, ma un fatto mentale che comporta un'indagine minuziosa di ogni componente della vita, dalla natura ai sentimenti umani. «Gli allievi potevano accedere ai cartoni e ai progetti del maestro, che distribuiva loro invenzioni da colorare, effettuava ritocchi, confondeva le acque sul problema, subito spinoso e intorbidato, dell'autografia delle opere. Leonardo voleva che i suoi giovani amici ricevessero commissioni e lavori, e metteva in atto, a questo scopo, strategie adatte; doveva essere altresì consapevole, che nessuno di loro però, nemmeno i più dotati, riusciva ad essere più che un pittore: nulla o quasi delle sue complesse riflessioni poteva passare nelle loro opere» (AGOSTI 1990, p. 111). Nonostante questa precisazione, Rumohr pare completamente a suo agio nel clima di riscoperta e attenzione per Leonardo, i leonardeschi e Bernardino Luini che caratterizza la Milano di questi anni. Tra Sette e Ottocento le guide locali registrano opere leonardesche in tutte le collezioni cittadine, in primis nella raccolta Melzi. Il bibliotecario dell'Ambrosiana Carlo Amoretti pubblica le sue *Memorie storiche* su Leonardo nel 1804 e vengono resi noti molti contributi sul tema. Ma è soprattutto Giuseppe Bossi la figura di riferimento per gli studi leonardeschi nei primi decenni del XIX secolo. Negli ambienti dell'Accademia di Brera si diffonde la consapevolezza di vivere in un momento storico di cambiamento e di grande importanza. Per gli studiosi è necessario riscrivere la storia dell'arte lombarda per permettere la rinascita del bello e dell'utile pubblico a Milano e per dare alla città un'identità artistica in cui riconoscersi. Bossi, con un metodo storico e filologicamente corretto, si impegna in nuovi studi sul *Cenacolo* (*Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri Quattro di Giuseppe Bossi Pittore*, Milano 1810), realizzando anche la famosissima copia, e raccoglie a Brera un gran numero di opere lombarde. Alla morte prematura di Bossi nel 1815 tutto il materiale dello studioso passa al suo erede testamentario Gaetano Cattaneo. Credo che sia possibile individuare proprio nel Cattaneo, amico di Bossi e di Rumohr, l'anello di congiunzione tra i due. Non è difficile immaginare che tra i libri prestati dal numismatico (cfr. STOCK 1925, p. 40) ci fossero anche gli scritti del Bossi, o che comunque Rumohr ne sia stato ammesso alla consultazione, e che Cattaneo abbia introdotto lo studioso tedesco negli ambienti dell'Accademia di Brera. Un altro personaggio con cui sia Rumohr che Bossi furono in contatto e con il quale ebbero relazioni di reciproca stima è Giuseppe Longhi che, con la qualità delle sue incisioni, contribuì alla diffusione della conoscenza delle opere e ai nuovi studi sulla pittura lombarda. Cfr. AMORETTI 1804; BOSSI 1810; GADDA 1939; MOTTOLA MOLFINO 1982, pp. 245-246; ALBERICI 1984, pp. 49-57; AGOSTI 1990, pp. 109-111; FIORIO 1998a; MARANI 1998a; MAZZOCCA 1998, pp. 849-850; SHELL 1998a; *Le memorie* 2004, pp. XVIII-XIX.

⁶⁸ Nonostante il restauro eseguito da Stefano Barezzi tra il 1819 e il 1821, nel 1829 il capolavoro vinciano versava in pessime condizioni conservative dovute all'umidità e alla trasforma-

zione del refettorio in scuderia nel 1796. Dalla testimonianza del pittore inglese William Brockedon si può anzi pensare che il restauro del Barezzi, chiamato «povero ciarlatano», avesse avuto come conseguenza non un miglioramento dello stato conservativo, ma un peggioramento dovuto all'utilizzo di colle necessarie allo strappo e di vernici e cere per colmare le lacune della campionatura. In realtà proprio l'uso delle colle, stese ai fini dello strappo, si è rivelato utile per consolidare la superficie pittorica assai compromessa. Lo stesso cattivo stato è riscontrato nei ritratti dei duchi di Milano Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, accompagnati rispettivamente dai figli Massimiliano e Francesco, inseriti ai lati della *Crocifissione* di Montorfano. Angela Ottino dalla Chiesa ha negato la paternità leonardesca di queste figure; l'attribuzione a Leonardo è stata invece confermata da Carlo Pedretti, Carlo Bertelli e Pietro Marani basandosi su alcuni disegni inseriti nel Ms. L dell'Institut de France. Anche Alessandro Ballarin ha ipotizzato un coinvolgimento del maestro toscano nell'ideazione e nella realizzazione delle sinopie che fissano l'iconografia della famiglia di Ludovico appena nominato duca di Milano. Cfr. OTTINO DELLA CHIESA 1967, p. 99; BRAMBILLA BARCILON 1984, pp. 24-26, 38-41, 69-82; P. C. Marani, in *Pittura a Milano* 1998, p. 215; BRAMBILLA BARCILON 1999, pp. 343-347; MARANI 1999, p. 339; BALLARIN 2000, pp. 79-82, 101-103.

⁶⁹ Tra i manoscritti di Leonardo conservati a Milano prima dell'arrivo delle truppe napoleoniche, sicuramente il più celebre è il cosiddetto Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana. Seguono il Codice Trivulziano – oggi alla Biblioteca Trivulziana di Milano –, i dodici manoscritti attualmente conservati all'Institut de France, denominati con la lettera dell'alfabeto e già all'Ambrosiana, così come il Codice sul volo degli uccelli alla Biblioteca Reale di Torino. Tutti vengono portati a Parigi dopo l'occupazione francese. Nonostante una nota manoscritta avverta che «questo catalogo è molto imperfetto», alla Biblioteca Ambrosiana esiste un elenco dei manufatti artistici e di curiosità portati in Francia in periodo napoleonico. Tra i libri esportati dall'Ambrosiana si legge «un ms, in papiro/ due ms, in pergamena/ 16 ms, in carta/ tre stampati del secolo XV, in pergamena/ undici simili in carta» e una nota approfondisce: «Il ms in papiro è il libro di antichità di Gius. tradotto da Ruffino, il quale conta undici secoli di antichità. Tra li ms di carta ve n'hanno due di Galileo e dodici di Leonardo da Vinci, autografi». Cfr. *Catalogo* [post 1799], pp. 25-26; *Leonardo* 1982, pp. 13-18; MARANI 1990, pp. 30-42; ID. 1998c.

⁷⁰ Leonardo da Vinci, *Ritratto di musico*, 1485-1489 circa, olio su tavola, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

⁷¹ Il dipinto entra nella collezione del cardinal Federico Borromeo tra il 1607 e il 1611; egli lo dona all'istituzione nel 1618 come opera di Leonardo. All'entrata in pinacoteca la *Dama* è identificata con una duchessa di Milano; questo fatto suggerisce a Rumohr, nel 1832, di accostarla al *Musico*, creduto fin da XVII secolo il ritratto di un duca di Milano. La proposta di affiancare i due ritratti, in parte giustificata dalla copertura dello spartito del musico, viene registrata nell'inventario della pinacoteca del 1837 e ritenuta plausibile da critici e artisti lungo tutto l'Ottocento. Cfr. MARANI 1990, p. 94; M. Rossi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, n. 147, pp. 342-345.

⁷² È la celeberrima *Madonna Litta*, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.

⁷³ Il disegno degli Uffizi citato da Rumohr potrebbe essere identificato con quello raffigurante una *Testa femminile* (cat. Uffizi 428 Er) databile attorno al 1475 proveniente dal Fondo Mediceo Lorenese e forse già inserito nel libro vasariano. La posizione del capo, prossimo al profilo, e gli occhi rivolti verso terra ricordano la *Madonna Litta*; non mancano rimandi al Verrocchio sia nello scorcio del volto, sia nella ricca acconciatura. Sono presenti alcuni ritocchi nella zona dell'orecchio e lungo il contorno del volto. Cfr. G. Dall'Regoli, in *I disegni* 1985, n. 5, pp. 53-54.

74 Se il termine «completo» stesse a significare un grado di finitura del disegno, per esempio una cura nel tratteggio e una prima stesura cromatica, sarebbe logico riconoscerlo lo schizzo preparatorio per la *Santa Barbara* di Giovanni Antonio Boltraffio, ancora conservato alla Biblioteca Ambrosiana (Cod. F 290 inf. 7). All'inizio dell'Ottocento l'assetto espositivo dell'Ambrosiana viene modificato secondo principi più moderni. Questi interventi sono testimoniati dai disegni di Pollack (1800) e del Moraglia (dal 1834 al 1844 circa), questi ultimi contemporanei alla stesura della nuova guida del museo (*Descrizione dei disegni, dipinti e altri oggetti d'arti e antichità*, 1837). Nella *Descrizione* si legge che nella galleria dei quadri verso il cortile si trovavano alcuni fogli, soprattutto delle teste, attribuiti a Leonardo. La stessa fonte ricorda che altri schizzi con attribuzione a Leonardo, come i pastelli di Boltraffio, erano esposti nella sala del cartone di Raffaello. Il foglio di Boltraffio viene ricordato da Gustavo Frizzoni (17 agosto 1882) tra quelli esposti all'Ambrosiana vicino al cartone della *Scuola di Atene* di Raffaello; compare anche nell'ordinamento del 1907 e, se fosse davvero quello visto da Rumohr, anche tra i disegni «conservati in teche di vetro» alla fine degli anni Venti dell'Ottocento. Cfr. L. Cogliati Arano, in *Leonardo* 1982, n. 34, p. 126; L. Cogliati Arano, in *Disegni* 1987, n. 22, pp. 74-75; BORA 1998a, p. 102; ROVETTA 2000, pp. 236-243; ID. 2001, pp. 325-329.

75 Rumohr definisce la villa di Girolamo Rabia affrescata da Luini come «Kloster». Penso che l'errore sia attribuibile alla tradizione leggendaria legata ad un «racconto patrio» intitolato *Bernardino Luino alla Pelucca presso Monza*, una storia romantica raccontata con l'espedito del ritrovamento di un antico manoscritto scomparso che narrava di amori, amicizie e fughe e del ritiro in convento di una fanciulla. Quest'ultimo episodio viene narrato per esempio da G. A. Mezzotti ne *Il Cronista Monzese* (I, 1837). Le scene del ciclo menzionate dallo studioso sono *Le storie dell'Esodo*, *La Fucina di Vulcano* e *Il bagno delle fanciulle* o *Sonno di Psiche*. Rumohr le ricorda conservate a Milano a Villa Reale molto ridipinte, registrando lo stato in cui le aveva lasciate l'intervento di restauro eseguito sotto la reggenza di Eugenio di Beauharnais, ancora oggi non ben sondato, e quello ad opera di Stefano Barezzi del 1821-1822. Dal confronto con alcuni documenti inseriti nel catalogo della Pinacoteca di Brera, si può supporre che la Villa Reale in cui Rumohr vede gli affreschi non sia quella di Milano, ma quella di Monza, usata dai reali austriaci come reggia suburbana. Dopo lo stacco, infatti, Stefano Barezzi consegna alla Commissione dell'Accademia venticinque frammenti: i dieci pezzi migliori da esporre a Brera, i quindici rimanenti destinati ad abbellire le sale della Villa Reale di Monza. In realtà vengono esposte a Brera, e solo dal 1826, nove scene; la decima raggiunge le altre già a Monza, dove rimangono fino al 1906, anno in cui vengono concesse in deposito alla Pinacoteca di Brera, dove sono tutt'ora conservate. Nel catalogo del museo milanese sono pubblicati alcuni documenti relativi alle sedute della Commissione dell'Accademia e alle decisioni prese (giugno-agosto 1822). Le operazioni sono governate da una grande confusione che favorisce anche l'esportazione di molti frammenti oggi collocati in musei e collezioni private in tutto il mondo. I risultati delle sedute portano a Monza le pitture raffiguranti «Venere che aiuta Vulcano a fabbricare delle armi, sopraccammino di forma piramidale. Un bagno di Ninfe, pezzo per il traverso. Gli Ebrei che raccolgono la manna. Tre putti che tengono dei grappoli d'uva [uno è destinato a Brera]. Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe, onde dissetare il popolo Ebreo. Due pezzi rappresentanti l'esercito di Faraone nel Mar Rosso. La peste in Egitto. La vigilia della partenza dall'Egitto, col bastone in mano stanno mangiando il capretto. Mosè in atto di orare. Frammento. Il Padre Eterno con alcuni angeli, mezza figura. Due mezze figure, altro frammento. Un angelo con cero acceso. Le donne Ebreo che consegnano i loro più preziosi ornamenti, mezze figure con fondo ove vi sono delle figurine intiere, frammento» con l'aggiunta de «i cantici delle donne Ebreo dopo il passaggio dell'Eritreo»; a Brera giungono le altre pitture murali. Rumohr conclude la trattazione del ciclo con alcune osser-

vazioni stilistiche molto intelligenti: la rigidità delle pose e del panneggio inamidato delle vesti, la composizione paratattica e classicheggiante lo portano a paragonare questi affreschi alle «antiche decorazioni murali»; forse Rumohr aveva in mente Bramantino. Cfr. M. T. Binaghi Olivari, in *Pinacoteca* 1988, nn. 135-138, pp. 266-276; nn. 135a-m, pp. 276-294; nn. 136a-d, pp. 294-301; nn. 137a-f, pp. 301-312; nn.138a-c, pp. 312-316; AUTELLI 1989, pp. 167-170.

⁷⁶ Gli affreschi di Saronno vengono realizzati tra il 1525, come recita l'iscrizione inserita nella *Presentazione al tempio* (BERNARDINVS LOVINVS PINXIT MDXXV e non MDXXXV come legge Rumohr) e il 1531, data dell'ultimo documento di pagamento a Luini. Cfr. MARANI 1996, pp. 140-184; BORA 1998b, pp. 360-364; BINAGHI OLIVARI 2007, pp. 39-40.

⁷⁷ Il particolare del *Mosè* è inserito a monocromo in un riquadro dell'architettura della *Presentazione al tempio*.

⁷⁸ L'affresco è conservato dal XIX secolo nella sacrestia del lavabo; in origine si trovava sul muro esterno di una cella nel chiostro grande finito di restaurare, secondo le *Memorie della Certosa di Pavia* di Matteo Valerio, il 22 novembre 1514, termine *post quem* per la datazione dell'opera. Cfr. PESENTI 1968, p. 93; QUATTRINI 2001-2002, p. 66; S. Buganza, in *Certosa* 2006, n. 223, p. 190.

⁷⁹ «Citazioni raffaellesche delle Stanze Vaticane (ad esempio dal Parnaso) si riscontrano anche in molte figure delle due affollatissime scene con la *Disputa tra i dottori* e lo *Sposalizio della Vergine* dell'antipresbiterio, viste tutte probabilmente anche attraverso il Sodoma con cui Luini condivideva il leonardismo di fondo; e una sosta a Siena nel suo viaggio in centro Italia non sembra improbabile, data la tecnica del tutto inconsueta e adottata dall'artista solo in questo caso, sia nell'inedita vivace gamma cromatica che nelle minute ombreggiature a tratteggio e, soprattutto, negli altrettanto insoliti preziosismi sfarzosi degli ornamenti, fregi e sottili grafismi sfavillanti d'oro che sembrano rimandare lontanamente addirittura a Pinturicchio» (BORA 1998b, pp. 360-361); cfr. anche BINAGHI OLIVARI 2007, p. 12.

⁸⁰ A supporto della propria tesi, contraria ad annoverare Bernardino tra gli allievi di Leonardo, Rumohr porta giustamente il dipinto del Jacquemart-André, intriso di cultura veneta, denotato da un intenso cromatismo e da una struttura compositiva tipica della pittura lagunare, e con rimandi ad Andrea Solario e a Bramantino. Il dipinto nel museo francese, firmato e datato «Bernardinus Mediolanensis Faciebat MDVII» – Rumohr sbaglia nel leggere la data impressa sul dipinto: MDXII invece di MDVII – è considerato la prima opera di Luini. L'attribuzione a Bernardino è accettata già in collezione Manfrin nel catalogo dell'abate Nicoletti del 1872 e ribadita all'ingresso nel museo parigino da parte di Luca Beltrami (1914), mentre è respinta da Maria Teresa Binaghi Olivari (già dal 1996) a causa di forti componenti veronesi. Questo quadro sembra dimostrare che l'aggiornamento sul leonardismo vada connesso al rientro di alcune opere dalla Francia, riportate a Milano da Francesco Melzi, che hanno sciolto le rigidità della maniera di Luini in uno stile più naturale. Attorno al 1520-1525 Luini realizza le varie versioni della *Salomè* (Vienna e Uffizi), la *Maddalena* di Washington, la *Sacra Famiglia* dell'Ambrosiana e la *Madonna del roseto* di Brera. Il momento leonardesco di Luini è da collegare anche con il possesso e lo studio del disegno preparatorio della *Sant'Anna* oggi alla National Gallery di Londra, registrato presso il figlio Aurelio come anche il libro di disegni leonardeschi, soprattutto caricature, ricordato da Giovan Paolo Lomazzo. Maria Teresa Binaghi Olivari rifiuta l'attribuzione a Luini della pala del museo francese e ridisegna una cronologia delle opere del pittore, portando il blocco più leonardesco all'inizio della carriera del maestro, attorno agli anni 1504-1506, cosa che non sembra, a mio parere, verosimile. Cfr. BORA 1998b, pp. 326-327, 354-356; ISELLA 2005, pp. 80-81; BINAGHI OLIVARI 2007, pp. 9-17.

⁸¹ Punto di riferimento per lo studio della collezione di Sebastiano Resta rimane il volume di

Giulio Bora del 1976 che, oltre alle moderne schede critiche, riporta anche l'attribuzione data dal Resta ai disegni raccolti nella *Galleria Portatile*. Di questi solo uno veniva dato a Sodoma (*Maddalena ai piedi della Croce*, F261 inf. n. 25). Sempre Bora, che desidero ringraziare per l'aiuto fornitomi, ha ipotizzato che le indicazioni fornite da Rumohr possano essere antiche segnature ottocentesche. Cfr. BORA 1976, n. 25, pp. s. n.

82 La tavola, eseguita in collaborazione con Giovan Battista Della Cerva ed inizialmente destinata al deambulatorio della chiesa milanese, all'inizio dell'Ottocento viene spostata nella quarta cappella di destra dove la vede anche Rumohr. Al principio del Novecento viene ricollocata nella sua ubicazione originaria. Il *Battesimo*, per il quale mancano ancora documenti che ne attestino la commissione, è il risultato della riflessione di Gaudenzio sui modelli di Pordenone, Giulio Romano e Tiziano, che smorzano i toni patetici e coinvolgenti caratteristici delle altre opere di Ferrari. Rumohr riconosce un influsso correggesco nel *Battesimo di Cristo* riscontrabile nelle scelte luministiche, nelle anatomiche – «le cosce del Battista» e «la costruzione delle ginocchia» –, nei toni dell'incarnato e soprattutto nello spericolato ma «non maldestro» scorcio con cui Dio si affaccia dalle nubi a benedire il Figlio. La percezione nelle opere milanesi di una meditazione di Gaudenzio su Correggio è un *Leitmotiv* che riecheggia per tutto l'Ottocento fino ad Adolfo Venturi. Cfr. SACCHI 1989, pp. 212-213; EAD. 1996, p. 578; A. Di Lorenzo, in *Pittura a Milano* 1998, p. 253; E. Villata, in *Carlo e Federico* 2005, n. 3, pp. 238-239.

83 Paris Bordon è documentato a Milano tra il 1548 e il 1551, negli anni di spiccata adesione al manierismo del pittore trevigiano. Nella città lombarda gode del sostegno del nobile Carlo da Rho e della moglie Paola Visconti, che gli affidano la decorazione della loro casa e che gli commissionano anche la tavola in oggetto. La pala, raffigurante la *Sacra Famiglia con San Gerolamo* e firmata PARIS BORDONUS TARVISINUS, P. B., è destinata alla cappella privata del nobile collocata nel transetto destro di Santa Maria presso San Celso. Cfr. LUCCO 1987, p. 165; MARIANI CANOVA 1987, pp. 149-150; BORA 1998c, pp. 56-57; FOSSALUZZA 1998, pp. 50-51; G. Fossaluzza, in *Pittura a Milano* 1998, pp. 262-263.

84 «A Saronno il Ferrari tornò a proporre per l'ultima volta «una commistione di pittura e scultura. Nella cupola, quattro gironi di angeli cantori, si affastellano in una rappresentazione che prevedeva l'illusoria sovrapposizione del suono divino su quello reale prodotto nelle cantorie sottostanti» (SACCHI 1996, p. 578). Il *Concerto degli angeli* è l'ultima campagna decorativa prima del definitivo trasferimento a Milano. Cfr. SACCHI 1989, p. 202; ROSSI 1996, pp. 205-227; SACCHI 2007, pp. 315-316.

85 L'impostazione dell'opera, che ebbe da subito enorme successo, ruota attorno all'impianto düreriano; Gaudenzio introduce una rigida simmetria col Cristo al centro della scena inquadrato da una finestra che si affaccia su un'architettura bramantiniana. Anche questo dipinto testimonia l'aggiornamento manieristico di Gaudenzio che si risolve in una tendenza al gigantismo, ben sottolineata da Rumohr. Nei dipinti milanesi di Gaudenzio, molto più apprezzati nell'Ottocento rispetto ad oggi, Rumohr coglie un tentativo di aggiornamento del pittore in chiave manierista, spesso letto nel Novecento come un «tradimento» rispetto alla vena poetica degli anni giovanili, che cela sia la volontà di soddisfare le richieste e il gusto dei nuovi signori della Milano spagnola sia la vastità della cultura del pittore: «Seguire Gaudenzio a Milano negli ultimi anni, che avrebbero potuto essere di personale trionfo, e appaiono invece di sconfitta nobilmente affrontata, è ancora oggi impresa incerta [...] Si è scelta insomma la parte di Gaudenzio e non quella della montante marea manierista, prendendo partito per la sua poesia e non solo per la sua cultura, più ampia e autorevolmente dominata di quanto non si creda.» (ROMANO 1982, p. 64). Cfr. SACCHI 1989, pp. 202, 212 EAD. 1996, p. 579; A. Di Lorenzo, in *Pittura a Milano* 1998, pp. 254-255; SACCHI 2007, pp. 319-320.

⁸⁶ L'opera, dipinta probabilmente dopo il rientro di Cesare da Sesto dal viaggio in sud Italia e destinata ad una cappella della Zecca di Milano, nel 1584 è già in collezione Visconti. Attorno al 1674 il dipinto è ricordato nella raccolta Gallarati Scotti. Nonostante la tradizione (Vasari, Lomazzo) voglia riconoscere al Bernazzano la parte paesaggistica del dipinto, Giovanni Romano ha messo in discussione l'effettiva presenza del pittore. Secondo lo studioso la testimonianza di Lomazzo non sarebbe del tutto attendibile perché fuorviata dalla lettura dei Vasari. Per Romano il collaboratore di Cesare in questo quadro sarebbe un pittore di origine o di cultura fiamminga, mentre Bernazzano sarebbe da riconoscere nell'autore degli affreschi di Uboldo che, nel 1507, si firma «Bernardino de ...vagus» (Quagis) un pittore lombardo con una fisionomia ancora da definire. Cfr. AGOSTI, FARINELLA 1989; ROMANO 2002, pp. 336-341; CARMINATI 2004, pp. 93-94, 99-101, n. 9, pp. 170-174; SACCHI 2005, I, pp. 84-85.

⁸⁷ La *Madonna con il Bambino tra i Santi Pietro e Girolamo* è, in realtà, un autografo di Cesare Magni: Rumohr sbaglia a leggere l'iscrizione e trascrive Triargius invece di Magnus. L'errata identificazione dell'autore dell'opera con Cesare da Sesto è abbastanza frequente a queste date. Per esempio il Bianconi scrive: «Gli amatori di pittura possono osservare il quadro [...] di Cesare Magni detto Cesare da Sesto, che vi ha scritto il nome suo e l'anno 1530». L'opera, firmata e datata «Cesar Magnus pinxit 1530» e quindi utilissima per fissare date certe nella storia confusa di Cesare Magni, è debitrice del classicismo misurato di Cesare da Sesto e di una meditazione su Raffaello; elementi di leonardismo si ritrovano nel paesaggio e nel volto di San Pietro, la cui fisionomia è riconducibile ad uno degli apostoli dell'*Ultima Cena*. L'opera, fino alla soppressione della chiesa nel 1788, si trova in Santa Maria delle Vigne; passa poi nella raccolta Melzi, dove rimane fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando, grazie alla mediazione dell'antiquario Giuseppe Baslini, viene venduta ed entra nella collezione Cook a Richmond. Attilio Brivio la acquista e la riporta in Italia; è donata alla Pinacoteca Ambrosiana nel 1959. Cfr. BIANCONI 1787, p. 283; SUIDA 1929, pp. 266-268; FIORIO 1983, pp. 94-99; EAD. 1998c, pp. 385-396; F. Frangi, in *Pittura a Milano* 1998, pp. 248-249; F. Frangi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, n. 66, pp. 195-198.

⁸⁸ La *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Gerolamo*, firmata «Calixtus Laudensis» in un cartellino in basso a destra, è acquistata dai conti Lechi di Brescia nel 1829. La tavola, commissionata da Simone Rovato, proviene dalla chiesa di San Francesco a Brescia, città in cui Callisto si era trasferito almeno dal 1523, attirato dalla straordinaria fioritura culturale della città. Dell'opera Rumohr apprezza soprattutto il raffaellismo, che traspare soprattutto nei tratti del Battista, e la potente resa cromatica. Cfr. LECHI 1968, pp. 187-188; S. Bandera Bistoletti, in *Pinacoteca* 1989, n. 80, pp. 158-159; PASSAMANI 1989, pp. 163-175; TANZI 2006, pp. 117-119.

⁸⁹ L'opera viene commissionata dalla famiglia Gallarati, forse dal capostipite Giacomo o dai figli Francesco e Ludovico per l'omonima cappella nella chiesa francescana di Sant'Angelo a Milano, da cui viene ritirata dopo la soppressione dell'edificio. Passata per via ereditaria ai Soncino, viene venduta al conte Teodoro Lechi prima del 1821 il quale, a sua volta, la rivende a Brera che, prima dell'entrata in galleria di quest'opera, era sprovvista di dipinti dell'artista piemontese. Rossana Sacchi ha riscoperto l'atto notarile (datato 12 marzo 1540) che incarica Gaudenzio dell'intera decorazione della cappella: un ciclo di affreschi, andato perduto con la distruzione della chiesa poi riedificata nel 1551, e la pala d'altare. Il documento permette di datare con precisione l'opera che, nel 1540, risulta già quasi compiuta. Il *Martirio* è impostato su diversi piani e registri, risolto in modo teatrale. Con questo dipinto Gaudenzio mostra la rapida assimilazione dei modelli artistici più aggiornati subito dopo il suo arrivo a Milano. Cfr. LECHI 1968, p. 202; SACCHI 1989, pp. 206-208; F. M. Ferro, in *Pinacoteca* 1989, n. 22, pp. 48-49; SACCHI 1996, p. 578; A. Di Lorenzo, in *Pittura a Milano* 1998, pp. 250-251; SACCHI 1998, pp. 49-50; EAD. 2007, p. 317.

90 Entrambi i dipinti vengono acquistati dalla collezione Lechi di Brescia con un grande sforzo economico. Nella scheda del catalogo della pinacoteca milanese dedicata alla *Santa Caterina* si ricorda che l'opera viene pagata dal governo del Lombardo-Veneto 48000 lire austriache. Più precisamente Fausto Lechi indica che i due dipinti vengono venduti, dopo lunghe trattative, per 65000 lire austriache. Cfr. LECHI 1968, pp. 53, 107-110; S. Bandera Bistoletti, in *Pinacoteca* 1989, n. 80, p. 158; F. M. Ferro, in *Pinacoteca* 1989, n. 22, p. 48.

91 Si veda quanto già espresso in questa sede alla nota 5 del saggio introduttivo.

92 La figura di Carlo Dell'Acqua (Milano, 1776-Varese, 1846) è stata ricostruita da Marta Volonteri, che desidero ringraziare per aver messo a mia disposizione i suoi risultati. Carlo Dell'Acqua, stimato medico milanese legato all'Ospedale Maggiore, e la moglie Marietta Germani intrattengono rapporti con i personaggi più in vista della cultura del tempo come Massimo d'Azeglio, il medico Giovanni Rasori, Giuseppe Molteni e molti altri. Sono inoltre appassionati d'arte e raccolgono sia opere antiche, che di artisti contemporanei come Francesco Hayez, Andrea Appiani, Giuseppe Bossi, Giuseppe Canella e Giuseppe Migliara; è lecito ipotizzare un'assidua frequentazione dei coniugi con questi artisti o almeno una conoscenza diretta. L'alto livello culturale del Dell'Acqua si riflette, oltre che nell'esperienza tutta borghese del collezionismo artistico, nella fondazione della biblioteca ospedaliera della Ca' Granda: egli dona all'istituto circa tre mila volumi di medicina e la somma di 50.000 lire destinata all'acquisizione di nuovi testi. Dopo la morte del dottore Marietta Germani Dell'Acqua, per tutelarne i beni e per onorarne la memoria, sceglie di affidare la gestione del patrimonio al legale Camillo Tanzi, in qualità di esecutore testamentario ed erede universale; Tanzi nel 1881 dona la collezione Dell'Acqua e alcuni pezzi di sua proprietà alla città di Milano. La raccolta è oggi divisa tra la Galleria d'Arte Moderna - Museo dell'Ottocento e il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Cfr. VOLONTERI 2005-2006, pp. 5, 10-17, 26-33, 58-62, 87-90, 103-111, 119-124, 135-136.

93 Otto Mündler cita il ritratto in collezione Dell'Acqua nei suoi taccuini del 1858: «The same person announces a genuine portrait of a doge, signed, by Gentile Bellini, well preserved etc. – I find out that, from the description, this pictures can be no other than the portrait of Henricus Dandálus, described by Baron Rumohr, in his *Drey Reisen*, on Jan^y 17th I was brought to the widow of Dottor Dell'Acqua, where, in fact, R. had seen the picture mentioned. I found a miserable copy with an inscription: 'OPVS GENTILIS BELLINI V. EQUITIS EX ALIO SIMILI'. No doubt that the picture I had under my eyes was also painted 'ex alio simili'. Who can tell what may have become of the original!» (MÜNDLER, p. 194). Mündler quindi è convinto di avere davanti una copia e che l'originale sia andato perduto. Nella monografia dedicata all'artista veneto Jürg Meyer Zur Capellen indica che un ritratto del doge Enrico Dandolo, già nella collezione di Maria Dandolo, viene ceduto da Giovanni David Weber a Thomas Erskine nel 1827. In occasione della vendita ne viene tratto un disegno. Il dipinto riappare poi nel 1832 nella raccolta Dell'Acqua dove lo vede Rumohr. Meyer Zur Capellen ricorda che Giovanni Rosini ne aveva tratto un'incisione, inserita nella seconda edizione della *Storia della pittura*, che è oggi un punto fermo per rintracciare l'opera (ROSINI 1850, p. 176) – per le notizie sul Rosini e per l'aiuto nella consultazione del testo voglio ringraziare Elisabetta Bianchi per la sua disponibilità e la sua cortesia. Giovanni Rosini a commento dell'incisione scrive: «Dopo il suo [di Gentile Bellini] ritorno [da Costantinopoli], oltre i lavori pel Salone già nominato, oltre un Ritratto del Doge Enrico Dandolo, che pare di questo tempo, esegui tre grandi opere, due delle quali restano ancora» (ROSINI 1850, p. 177). Nelle note aggiunge che l'opera di Gentile Bellini ritraeva il doge «ex alio simili» e che Giannantonio Moschini nel suo opuscolo (*Giovanni Bellini e i Pittori contemporanei*, Venezia 1834) riferisce che «il dipinto passò al solito in Inghilterra». Stefano Bruzzese mi ha gentil-

mente indicato un quadro di Marco Basaiti, il *Ritratto del Doge Agostino Barbarigo*, oggi al museo di Budapest, molto somigliante all'effigiato della tavola del Rosini. Ancora più vicina è un'opera che ho individuato nel già citato volume di Meyer Zur Capellen. Essa, attribuita a Gentile Bellini, ritrae il Doge Agostino Barbarigo; a causa della trasposizione per l'incisione, nella tavola del Rosini il doge ha lo sguardo rivolto nella direzione opposta. Il pezzo si trovava in collezione Harcourt a Nuneham Park, dove lo vedono anche Cavalcaselle e Crowe; dal retro di una fotografia conservata nella fototeca di Federico Zeri (n. 24889) si capisce che nel 1953 la tavola transita un'asta da Agnew's; un altro passaggio all'asta si registra il 10 luglio del 2003 da Sotheby's (lotto 33); attualmente si trova in collezione privata. Cfr. MÜNDLER 1855-1858, p. 194; HEINEMANN 1962, I, p. 299; II, p. 414; MEYER ZUR CAPELLEN 1985, pp. 132-133, 142; HEINEMANN 1991, p. 113; VOLONTERI 2005-2006, pp. 104-111.

94 Il soggetto del presunto Butinone è stato individuato grazie alla descrizione che Mündler fa nei taccuini: la *Vergine in trono con il Bambino e i Santi Sebastiano e Gerolamo*, oggi conservato al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Così scrive Mündler: «A composition called 'Puttinone' (Buttinone): Virgin holding the Infant Christ on her knees. She is seated facing the spectator and staring, as it were, with a look of surprise, holding up her r. hand. The Child holds an apple in his hand. S. Sebastian to her r., S. Jerome to her left. A column & rose-bushes behind S. Sebastian. A landscape. It is a clumsy work, by an imitator of Borgognone. Ab^t 5 f. w. By ab^t 7 f. h. / There is a good portrait, profile, of a man, with a red jacket of finely undulated silk. Stile of Buttinone & Zenale. - A good half-length figure of a Magdalen by Gian Pedrini. A Virgin & Child, in the stile of Bernard van Orley, & some little flemish pictures» (MÜNDLER 1855-1858, p. 194). La tavola, in origine nella chiesa di Santa Maria Rossa a Crescenzago, viene donata da Camillo Tanzi nel 1881; nell'inventario era attribuita al Fasolo. Mündler è il primo ad avvicinare l'opera alla produzione dei Bergognone; Gustavo Frizzoni pensava che potesse trattarsi di un'opera di Bernardino Bergognone. Questa attribuzione è accettata anche dalla Fiorio (1987). La tavola presenta affinità col linguaggio della cerchia dei Bergognone; rispetto ai modi di Ambrogio la pittura è più schematizzata e semplificata. La Righi pensa che si possa trattare di un artista formatosi nella bottega di Ambrogio Bergognone, forse il fratello Bernardino, la cui sola opera certa è il *San Rocco* di Brera, firmato e datato 1523. Gli altri dipinti indicati da Mündler sono: la *Madonna con il Bambino* di Jan Gossaert detto il Mabuse e la *Maddalena seduta in preghiera davanti al Crocifisso* di Giampietrino, conservati al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Il terzo quadro citato, il buon ritratto di profilo caratterizzato dalla veste rossa di seta e avvicinabile alla maniera di Butinone e Zenale, non risulta nell'inventario stilato da Giuseppe Bertini e Carlo Ermes Visconti nel 1881 al momento della donazione di Tanzi. Si potrebbe azzardare una riflessione e tentare di identificare il dipinto con il *Ritratto di Giovan Francesco Brivio* di Vincenzo Foppa al Museo Poldi Pezzoli di Milano. Giuseppe Bertini, legato alla famiglia Poldi Pezzoli, potrebbe aver mediato l'acquisto al momento della cessione delle opere alla città di Milano. Inoltre il dibattito critico sulla paternità della tavola contesa tra Foppa e Ambrogio de' Predis si infiamma a partire dal 1881, anno della donazione di Camillo Tanzi. Non si può infine negare il carattere lombardo della tavola, che parla un linguaggio non distante da quello di Butinone, ma soprattutto di Zenale; anche la descrizione della casacca rossa di seta fatta da Mündler corrisponde al vestiario dell'effigiato. Tutte queste ipotesi non poggiano su basi documentarie, ma solo su congetture forse troppo tirate; se anche il dipinto non fosse quello del Poldi Pezzoli bisognerebbe pensare ad un'opera dalle caratteristiche simili. Cfr. MÜNDLER 1855-1858, p. 194; NATALE 1982a, pp. 76-77; P. C. Marani, in *Museo* 1997, n. 206, pp. 305-306; N. Righi, in *Museo* 1998, n. 365, pp. 186-188; R. Colace, in *Museo* 2001, n. 1228, pp. 79-81;

M. Natale, in *Vincenzo Foppa* 2003, n. 79, p. 258; VOLONTERI 2005-2006, p. 148.

⁹⁵ È un fatto importante che Rumohr, già nel 1832, citi Butinone, stanti i limiti della conoscenza ottocentesca dell'artista bergamasco. Egli dichiara la propria ignoranza, gli attribuisce, quasi certamente su indicazione del proprietario, un dipinto di forte impronta bergognonesca, lo definisce pittore «forse non molto importante» e lo ritiene allievo di Leonardo, probabilmente facendo confusione con Bernardino Zenale che con il maestro toscano mantiene sicuri contatti. Nonostante tutti gli errori, è raro trovare menzione dell'artista di Treviglio a queste date quando «i più antichi erano meno ricercati, anche se poco per volta, tra razze napoleoniche, soppressioni, esposizioni a Brera, vendite di collezioni [...], e mode neomedievali insinuate dal gusto *troubadour*, l'interesse per gli antichi maestri 'prima della venuta del Vinci' passava da un'élite tardo-settecentesca di collezionisti aristocratici al grande museo di stato e alle nuove collezioni dei borghesi» (MOTTOLA MOLFINO 1982, p. 246). I pionieri delle ricerche su primitivi lombardi furono Venanzio De Pagave e Antonio Francesco Albuzio. De Pagave ricopre dal 1789 la carica di consigliere di stato ed è collezionista (nel 1795 il trittico di Butinone già in Santa Maria del Carmine e oggi a Brera entra a far parte della sua raccolta) e amico di collezionisti. I suoi studi si concentrano su Bramante e l'antica scuola milanese e, oltre ad elogiare le glorie locali, riescono ad influenzare le scelte collezionistiche delle personalità pubbliche. Anche Lanzi, cassa di risonanza per la conoscenza dei lombardi del Quattrocento, ricorre alle note di De Pagave sulla scuola lombarda apparse nell'edizione senese del Vasari del 1791-1794. Nel 1776 circa l'Albuzio, primo segretario dell'Accademia di Brera, scrive le *Memorie per servire alla storia dei pittori, scultori ed architetti milanesi*, che porteranno alla riscoperta di Macrino, Zenale e altri pittori. Anche se i preferiti rimangono sempre Leonardo, i leonardeschi e Luini, i collezionisti iniziano ad acquistare dipinti di pittori locali per assicurarsi una raccolta completa di tutte le fasi della storia dell'arte. Il primo scrittore che si dedica allo studio di Bernardino Butinone e di Bernardo Zenale è il Calvi che impone l'ingresso di questi maestri nella collezioni milanesi. Il Calvi è la fonte imprescindibile anche per Cavalcaselle e Crowe che differenziano Butinone da Zenale grazie all'individuazione di una forte componente padovano-ferrarese. Cfr. NATALE 1982b, pp. 11-21; MOTTOLA MOLFINO 1982, pp. 243-247; AGOSTI 2003.

⁹⁶ L'interesse e la pratica della scultura in Leonardo è un dato di fatto: prima nella bottega del Verrocchio, poi a Milano, dove si presenta al duca come esperto scultore e dove si dedica con grande impegno al monumento equestre bronzeo a Francesco Sforza; nel 1494 si rende disponibile per realizzare le porte bronzee del Duomo di Piacenza. Parallelamente nutre grande interesse per le pietre dure, sia per le tecniche necessarie alla loro lavorazione, sia per lo studio dei meccanismi della loro formazione in natura. Negli anni del dominio francese a Milano, Leonardo si dedica al monumento funebre di Gian Giacomo Trivulzio, pensando ad un altro cavallo e coinvolgendo gli artisti lombardi nella sua realizzazione. Nonostante siano i pittori a venire per primi in contatto con le sperimentazioni di Leonardo, con i limiti già delineati, gli scultori sanno meglio recepire alcuni tratti dell'insegnamento del maestro toscano e trasferirli in modo originale nella loro arte. Questi ultimi, riuniti attorno ai grandi cantieri del Duomo e della Certosa di Pavia, si rifanno ancora negli anni Ottanta ai modi duri e secchi, alle pieghe metalliche e ai profili irti di ascendenza ferrarese dell'Amadeo e del Piatì. Il cambiamento di indirizzo nella scultura e nella plastica lombarda si deve alla compresenza in città di Gian Cristoforo Romano, di Cristoforo Solari e di Leonardo. Giovanni Agosti porta l'esempio di Benedetto Briosco, che si stacca dalle consuetudini della bottega familiare ed entra in contatto con i modi di Gian Cristoforo Romano. Inoltre è documentato uno scambio di favori tra Briosco e Leonardo, molto rispettoso dello scultore lombardo tanto da definirlo «compare mio», il quale aspetta da lui dei campioni di minerali dalle montagne del

Monferrato. L'ambiente della Certosa e quello del duomo è anche lo sfondo dell'incontro tra Leonardo e Agostino Busti, soprannominato proprio dal maestro toscano Famfaia-Bambaia, che è all'origine del leonardismo dello scultore lombardo. Cfr. AGOSTI 1990, pp. 103-116.

97 La decorazione plastica alla base dell'ottagono della sagrestia (oggi battistero) ad opera di Agostino de Fondulis, datata 1483, raffigura grandi teste e putti caratterizzati da una resa espressiva e potente. Lo stile della decorazione del fregio è perfettamente coerente con l'architettura e gli altri rilievi all'interno della chiesa e testimonia l'aggiornamento sui modelli bramanteschi e sull'esplorazione psicologica della pittura di Leonardo. L'influenza del toscano e di Bramante, porta ad un aggiornamento della maniera di Agostino de Fondulis, tanto da farne «portavoce di un vero rinnovamento che quasi rivoluzionò la tradizione precedente, apportando sia novità iconografiche derivate da particolari interessi religiosi, sia concetti tratti da Bramante, dagli artisti nordici e in consonanza con l'esplorazione dei caratteri umani di Leonardo, insieme ai nuovi aspetti tecnici nella realizzazione delle sculture che è di notevole interesse» (BISTOLETTI BANDERA 1990, p. 50). La datazione precoce sia delle teste e dei putti del fregio della trabeazione dell'ottagono, sia del gruppo plastico della *Pietà*, testimoniano la diffusione in Lombardia della tipologia dei volti caricati, espressivi, sconvolti dagli stati d'animo che saranno praticati da Leonardo nell'*Ultima Cena*, e che rimandano ad un'influenza donatelliana. Cfr. LISE 1974, pp. 27-36; GORNI 1985, pp. 288-290; BISTOLETTI BANDERA 1990, pp. 49-57; SCHOFIELD, SIRONI 2002, pp. 281-297.

98 Dai taccuini di Leonardo si deducono parecchie notizie su Gian Giacomo Caprotti detto Salai, la cui figura è stata storicamente delineata grazie alle ricerche d'archivio di Janice Shell e Grazioso Sironi (1991), dopo alcuni tentativi di sistemazione più o meno fondati durante l'Otto e il Novecento. Tralasciando le opere che oggi gli vengono attribuite, credo sia più utile guardare all'elenco stilato da Wilhelm Suida, nel 1929, in parte basato su testimonianze ottocentesche più vicine da un punto di vista cronologico a Rumohr: un *San Gerolamo penitente* nell'omonima chiesa di Milano, la *Sacra Famiglia con San Giovannino* oggi a Brera (riconosciuta come autografo di Cesare Magni da Suida; attualmente la paternità è in dubbio tra Salai e il cosiddetto Maestro della Pala di Brera n. 320), una *Sant'Anna* esposta a Brera nel 1809 e proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea alla Pusterla (una *Sant'Anna* sempre di Salai, che riproduce quella di Leonardo, si trovava nella sagrestia di Santa Maria presso San Celso prima di entrare nella collezione di Eugenio di Beauharnais; oggi è conservata alla Wight Art Gallery di Los Angeles), alcune copie dal *San Giovanni Battista* di Leonardo con l'aggiunta del paesaggio, solo per citarne alcune. La grande incertezza spinge Suida a riunire tutte queste opere sotto la dizione convenzionale di «cosiddetto Salai». Cfr. SUIDA 1929, pp. 267-269; AGOSTI 1990, p. 109; AGOSTI 1993, pp. 563-565; SHELL 1998b, pp. 397-406.

99 L'opera, oggi attribuita unanimemente a Bernardino Luini, presenta una forte impronta leonardesca; per questo motivo dovrebbe risalire alla metà degli anni Venti, quando il pittore recupera non solo le tipologie, ma anche lo stile del maestro. La tavola si trovava nella collezione Barberini a Roma; ritenuta opera di Leonardo viene incisa da Giovanni Volpato nel 1770. Passa poi agli Sciarra Colonna, vincolata dal fidecommesso del 1818. Il principe Maffeo Barberini Sciarra Colonna la porta a Parigi, dove viene acquistata come autografo del maestro dal barone Edmond Rothschild. Restituita a Luini da Ignazio Fumagalli già nel 1812, l'attribuzione viene confermata da Morelli ne *Della pittura italiana* (prima edizione tedesca 1890). Il dipinto, come il suo autore, ha goduto di grande fortuna per tutto l'Ottocento grazie alle continue citazioni e riferimenti da parte di autori come Burckhardt, Morelli e Frizzoni solo per citarne alcuni e alle numerose incisioni di riproduzione come, oltre a quella precedentemente nominata di Volpato, quella di A. Campanella (seconda metà del XVIII secolo) e di G. Marcucci (1854). Rumohr pare l'unico ad aver attribuito il pezzo al Salai. Il

sogetto della tavola è interpretato anche come *Marta e Maria Maddalena* – con questa dicitura è registrata una delle altre versioni conosciute al museo di San Diego negli Stati Uniti. Nella fototeca di Federico Zeri sono conservate numerose fotografie del quadro; per l'originale è indicato un passaggio in collezione Rothschild a Pregny. Nello stesso archivio è documentata anche una *Santa Marta* di Aurelio Luini, già in collezione Drury-Lowe a Locko Park e passata all'asta da Sotheby's il 24 marzo 1965, che riproduce la stessa figura della tavola Rothschild. Di nessuna delle tavole citate si conosce l'attuale ubicazione (i numeri di inventario della Fototeca Federico Zeri sono: nn. 31952, 31963, 31964, 32964, 46550). Cfr. BELLORI 1664, p. 19; SUIDA 1929, p. 498; OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 132; EAD. 1967, p. 113; M. Chirico De Biasi, in *Leonardo* 1984, nn. 242-244, pp. 161-162.

¹⁰⁰ Antonio Scarpa (1752-1832) è un medico appassionato d'arte che, grazie all'aiuto di ottimi consulenti, riesce ad allestire una galleria nella propria casa pavese. Alla sua morte la collezione di dipinti è ereditata dal fratello e dal nipote residenti nel suo paese natale, Motta di Livenza (la pinacoteca rimane installata nel Veneto dal 1833 al 1895). Nel corso dell'Ottocento la Pinacoteca Scarpa è una delle più importanti collezioni private venete aperte al pubblico e meta obbligata di curiosi e conoscitori. La raccolta rimane pressoché intatta fino al novembre 1895, quando i quadri sono portati a Milano e venduti in un'asta pubblica diretta da Giulio Sambon per volontà degli eredi versanti in difficoltà finanziarie. Cfr. MOMESSO 2007, pp. 3-61; AGOSTI 2008.

¹⁰¹ Notizie dell'opera si deducono da alcune lettere scambiate da Antonio Scarpa, Giuseppe Longhi e Leopoldo Cicognara nel 1824. Fulcro della discussione sono la datazione e l'attribuzione dell'elmo appena acquistato da Scarpa. Il proprietario ne fa trarre un'incisione da Giovi Garavaglia e da Giovanni Ceresa e ne invia l'illustrazione a Longhi. Il medico attende di sapere dallo speciale Cavezzali – che indica come luogo del ritrovamento gli scavi di Godi Vecchio, un'antica cittadina distrutta in età medievale – se il pezzo sia da far risalire al Rinascimento o all'età romana. Egli crede più verosimile sia un'opera moderna e propone come possibile autore Michelangelo, escludendo la paternità di Caradosso e di Cellini. Che Rumohr pensi di poter ricondurre l'opera al catalogo di Caradosso è interessante ed è, penso, una prova del fatto che fosse a conoscenza del dibattito intercorso tra gli amatori a proposito della paternità dell'oggetto. Alla morte di Scarpa l'elmo non entra a far parte della pinacoteca di Motta di Livenza. Nel 1833 risulta di proprietà dell'antiquario e scenografo Alessandro Sanquirico che lo include in una proposta di vendita di armi per la corte sabauda. L'oggetto, oggi attribuito ad un anonimo di inizio Ottocento è conservato a Torino, nella Galleria Beaumont dell'Armeria Reale. Cfr. AGOSTI 1990, pp. 65-66; MELLER 1993; MOMESSO 2007, pp. 290-310.

¹⁰² Rumohr stesso indica di aver consultato il repertorio edito da Giovanni Bottari e da Stefano Ticozzi (*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, I-VIII, Milano 1822-1825), indicando anche il volume, il quinto, e la pagina (quest'ultima non coincide con quella dell'edizione da me consultata), in relazione al cosiddetto *Ritratto del Tibaldeo* che anche Antonio Scarpa ritiene sia da identificare con quello di mano di Raffaello elogiato dal Bembo in una lettera al cardinale di Santa Maria in Portico nel 1516. Accettando la paternità raffaellesca, il dipinto viene pubblicato da Quatremère-Longhena nel 1829; l'articolo è firmato da Luigi Bossi. Il ritratto viene acquistato da Antonio Scarpa nel 1808 da Luigi Cerretti, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Modena al tempo delle spoliazioni napoleoniche tra il 1796 e il 1797, che si era impossessato di numerose opere poi vendute privatamente. Il dipinto di Sebastiano, quindi, dovrebbe provenire dalle raccolte estensi dove dovrebbe essere stato conservato almeno dal 1663, anno in cui è menzionato nell'inventario *post mortem* del duca Alfonso IV. I primi ad avanzare il nome di Sebastiano

come autore del quadro sono Cavalcaselle e Crowe nella *History of painting in North Italy* nel 1871; l'attribuzione è confermata da Morelli nel 1891 e nel 1893 e da Berenson nel 1894. Nonostante questi illustri pareri la tela viene battuta all'asta nel 1895 come originale dell'urbinate, decretandone il successo e la fama tra i pezzi della collezione Scarpa. All'asta milanese il ritratto viene acquistato dal direttore del Museo di Belle Arti di Budapest come Raffaello; nello stesso 1895 una serie di articoli di Bode, Frizzoni e Richter sposta definitivamente l'opera nel catalogo di Sebastiano. Lucco e Hirst la collocano cronologicamente dopo la *Pietà* di Viterbo. Cfr. BOTTARI, TICOZZI 1822, p. 206; BOSSI 1829b; HIRST 1981, pp. 101-102; MOMESSO 2007, pp. 4, 9-11, 69-74, 344-345; M. Lucco, in *Sebastiano* 2008, n. 26, pp. 154-155.

¹⁰³ Il politico, firmato e datato MACRINUS D. ALBA FACIEBAT 1496 (Rumohr sbaglia a leggere la data 1490), è l'unica opera rimasta in Certosa che testimoni l'interesse per gli sviluppi artistici dell'Italia centrale di matrice classicista alla corte del Moro, che Macrino aveva appreso nella bottega di Pinturicchio, dove è attivo dalla fine degli anni Ottanta al 1493. Cfr. ROMANO 1970, pp. 3-6; VILLATA 2000, pp. 127-132; ID. 2001a, pp. 6, 8; ID. 2001b; ID. 2001c; S. Buganza, in *Certosa* 2006, n. 160, p. 113.

¹⁰⁴ Nel suo severissimo giudizio sulla scuola dei pittori lombardi Rumohr si scaglia contro la letteratura artistica locale, colpevole di riabilitare ed eleggere a glorie cittadine anche pittori mediocri. Anche Lanzi commette un errore utilizzando gli scrittori milanesi come fonti e dando seguito alle loro affermazioni. Credo che questi eruditi, certamente conosciuti da Rumohr, siano da identificare con il De Pagave e l'Albuzio. Cfr. LANZI 1808, III, pp. 237-238; MOTTOLA MOLFINO 1982, pp. 243-247.

¹⁰⁵ La pala, firmata e datata «ANDREAS PRIVITALUS / PINXIT. M.D.XV.», raffigura *San Giovanni Battista tra i Santi Nicola di Bari, Bartolomeo, Giuseppe e Giacomo arcidiacono di Bergamo* ed è ancora in Santo Spirito. Commissionata attorno al 1512-1513 dalla famiglia Cassotti Mazzoleni per la cappella omonima, l'opera è ritenuta il capolavoro di Previtali a Bergamo. Il pittore trova spazio nei resoconti della critica a partire dalla fine del Settecento, quando vengono pubblicate le *Vite* di Francesco Maria Tassi. Luigi Lanzi, probabilmente la fonte consultata da Rumohr, lo ritiene uno dei migliori seguaci di Bellini, che si aggiorna, nonostante alcune persistenze sul «gusto antico», anche su Raffaello e Leonardo. Cfr. ZAMPETTI 1975; I. Chiappini, in *I pittori* 1975, n. 23, pp. 131-132; M. Lucco, in *Bergamo* 2001, pp. 104-107, n. III.9, pp. 128-131.

¹⁰⁶ Si tratta probabilmente della *Madonna con i Santi Zaccaria ed Elisabetta (Madonna Baglioni)*, oggi all'Accademia Carrara. Commissionato presumibilmente dalla famiglia Dolfin, il cui stemma è visibile sull'architettura sullo sfondo, il dipinto era in collezione Marenzi a Bergamo; passato ai Baglioni, viene donato alla Pinacoteca nel 1900. È firmato nella borchia del libro «ANDREAS BER. PIN»; da quanto ho potuto accertare si tratta dell'unica opera firmata «Andrea Bergamasco» senza l'aggiunta del nome del suo maestro Giovanni Bellini. Per questo motivo credo sia l'opera vista da Rumohr, che non avrebbe mancato di appuntare anche il nome del celebre pittore veneziano. Le firme di Previtali hanno comportato, soprattutto nell'Otto e all'inizio del Novecento, diversi problemi nell'identificazione del pittore. Egli era solito firmarsi o col proprio cognome, o come «Cordelle Agi» / «Cordegliaghi», derivato dal lavoro del padre – cioè il merciaio – o col patronimico «Bergamasco». La proliferazione dei cognomi aveva portato gli studiosi ad identificare due o tre diverse personalità che, una volta svelato l'arcano, sono confluite in un unico artista. Questione parallela è il senso logico che si nasconde dietro la scelta di firmarsi in modo differente. Tralasciando l'uso di «Cordegliaghi» che ritorna solo in tre quadretti di piccole dimensioni di devozione privata, si è ipotizzato che l'appellativo «Bergamasco» siglasse le opere eseguite lontano da Bergamo, dove il pittore era meno conosciuto; due pezzi così siglati – la cosiddetta *Paletta Carrara* e la

Sacra Conversazione Baglioni – confuterebbero questa ipotesi, poiché sono palesemente realizzate nella città orobica. Il dipinto «è una delle opere più ‘culturalmente’ complesse del Previtali, evidentemente già a conoscenza dell’arte giorgionesca» (I. Chiappini, in *I pittori* 1975, n. 5, p. 128). Cfr. ROSSI 1979, pp. 147, 152; M. Lucco, in *Bergamo* 2001, p. 104; MAZZOTTA 2009.¹⁰⁷ Il dipinto è firmato e datato nella parte inferiore «IO. CARIANVS.BGOMEVS M.D.XVIII». Probabilmente commissionato dalla famiglia Albani, si trova certamente in tale casa almeno dal 1720. Passa ai Roncalli prima del 1793 ed è tutt’ora proprietà di questa famiglia. Sempre importante deve essere stata per Rumohr la lettura di Lanzi, che sottolinea l’influsso giorgionesco nelle prime opere del pittore e che lo apprezza soprattutto come ritrattista, lodando specialmente il quadro di casa Albani. Cfr. MARIACHER 1975, pp. 247-255; G. Mariacher, in *I pittori* 1975, n. 20, p. 287; PALLUCCHINI, ROSSI 1983, pp. 112-113; A. Ballarin, in *Le siècle de Titien* 1993, n. 65, pp. 387-388; F. Rossi, in *Bergamo* 2001, pp. 148-151, n. IV.8, pp. 168-171.

¹⁰⁸ A partire dal primo medaglione biografico dedicato a Moroni, cioè quello contenuto nelle *Maraviglie dell’arte* di Ridolfi (1648), e per i tre secoli successivi (Marco Boschini, in parte il Lanzi, Francesco Maria Tassi) la fama del pittore di Albino rimane strettamente legata alla sua abilità di ritrattista, nonostante gli sforzi disseminati lungo tutto l’Ottocento di riabilitare le opere sacre del Moroni, stroncate anche da Rumohr. Parallelamente i suoi ritratti diventano pezzi ricercatissimi sul mercato dell’arte «ormai spogliati del valore affettivo o documentario [...] si trasformeranno nell’espressione del primato dei suoi valori pittorici» (FACCHINETTI 2004, p. 36). I ritratti del Moroni sono un riferimento imprescindibile per i pittori bergamaschi dei secoli successivi, come per Carlo Ceresa, Evaristo Baschenis, che ne possedeva uno nella sua collezione, e Fra Galgario, solo per citarne alcuni. Mina Gregori (1979) ricorda come Rumohr e Eastlake (nel 1854-55) siano precoci estimatori del pittore in un momento in cui la conoscenza di Moroni inizia a diffondersi al di fuori di Bergamo. Cfr. M. Gregori, in *Giovan Battista Moroni* 1979, n. 29, p. 132; EAD. 1979, pp. 111-114; FACCHINETTI 2004, pp. 35-47.

¹⁰⁹ I due dipinti si trovano in collezione Grumelli fino alla fine del Settecento, quando Francesco Maria Tassi li cita nelle *Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi* (1793). Sicuramente i ritratti sono compresi tra le quattro opere che Pietro Moroni riceve da Marcantonio Fermo Grumelli nel giugno 1817 per estinguere un debito contratto col nobiluomo: infatti non risultano più nell’inventario della collezione Grumelli redatto nel 1818. Cfr. PLEBANI 2004, p. 205.

¹¹⁰ Pasino Locatelli fu il primo a identificare la dama con Isotta Brembati, ipotesi confermata da Francesco Rossi (1979) grazie al confronto con un ritratto inciso nel medaglione biografico di Donato Calvi del 1674. Il dipinto, di cui Rumohr nota per primo le incertezze spaziali, era stato ampliato nel XIX secolo nella parte inferiore e in quella superiore per essere adattato al ritratto del marito della poetessa vestita con un abito lussuoso indagato in ogni dettaglio. Le aggiunte sono state eliminate durante l’ultimo restauro eseguito attorno al 2000. Nonostante un tentativo di togliere il quadro dal catalogo di Moroni, il dipinto è ritenuto dalla maggior parte della critica un autografo del pittore bergamasco. Non sono infatti infrequenti nella sua pittura leggere sproporzioni, scorci azzardati e incertezze prospettiche a causa della pratica tutta moroniana di costruire lo spazio attraverso strumenti puramente ottici. Cfr. M. Gregori, in *Giovan Battista Moroni* 1979, n. 14, pp. 100-101; M. Gregori, in *I pittori* 1979, n. 47, pp. 237-238; P. Humfrey, in *Giovanni Battista Moroni* 2000, pp. 59-60; R. Sacchi, in *Il ritratto* 2002, n. 1, pp. 42-43; P. Plebani, in *Giovan Battista Moroni* 2004, n. 39, pp. 216-219.

¹¹¹ Datato e firmato sul frammento di pietra in primo piano «M.D.LX. / Jo. Bap. Moronus»,

il dipinto reca anche il motto ricordato da Rumohr «mas el çagüero que el primero» generalmente interpretato come «meglio l'ultimo del primo», forse un'allusione al matrimonio con la poetessa Isotta Brembati, sposata in seconde nozze e probabilmente ideatrice della frase, o ad un richiamo evangelico. Cfr. M. Gregori, in *Giovan Battista Moroni* 1979, n. 29, pp. 132-135; M. Gregori, in *I pittori* 1979, n. 46, p. 237; P. Humfrey, in *Giovanni Battista Moroni* 2000, pp. 63-64; P. Plebani, in *Giovan Battista Moroni* 2004, n. 40, pp. 220-223.

¹¹² Il dipinto, in collezione Brembati dal 1825 al 1833, dopo la vendita fa tappa in Inghilterra, arrivando al Metropolitan grazie ad un dono di Joseph Pulitzer nel 1913. Il quadro raffigura il dottore in legge e prelado Bartolomeo Bonghi, membro di una facoltosa famiglia bergamasca, come indicava l'iscrizione, morto nel 1584 («BARTHOLOMEVS BONGVS. I.V.D. / CAN. ET PRIMICER. CATH. BERG. / PROTHONOT. APLICVS. COMES ET AEQV. / ANNO D.NI. MDLXXXIV»). Il ritratto mostra grande consapevolezza spaziale e la consueta indagine psicologica dell'effigiato. Cfr. M. Gregori, in *I pittori* 1979, n. 160, pp. 288-289; *Italian paintings* 1986, pp. 46-47; BAETJER 1995, p. 106; P. Humfrey, in *Giovanni Battista Moroni* 2000, pp. 68-69.

¹¹³ Nell'accostarsi all'analisi delle opere di Moroni, Rumohr si basa probabilmente sulle *Vite* del Tassi (1793). Lo storico bergamasco, il primo a stendere un profilo completo del pittore, sconfinando talvolta anche nell'adulazione, secondo Rumohr commette l'errore di dare per morto Moroni nel 1578, in realtà scomparso proprio in quell'anno. Rumohr formula questa accusa basandosi sulla data riportata sul ritratto di Bonghi (1584); nello studioso tedesco si insinua però il dubbio che questa sia un'aggiunta successiva e si fa largo il rimpianto di non aver potuto dedicare il tempo necessario allo studio delle fonti per risolvere il problema. Oggi la scritta, effettivamente una ridipintura che indicava, come intuito da Rumohr, la data di morte di Bonghi, non è più visibile perché è stata rimossa durante il restauro eseguito nel 1993.

¹¹⁴ Per tutto il XIX secolo Lorenzo Lotto è uno degli artisti meno considerati del Cinquecento. Il primo a giudicare severamente la pittura di Lotto è Pietro Aretino in una lettera indirizzata al pittore veneziano del 1548. Gli scrittori cinque e seicenteschi, dal Vasari al Lomazzo, dal Ridolfi al Boschini, non amano la sua maniera e forniscono dati biografici sbagliati, soprattutto relativi al luogo di nascita: persino Francesco Maria Tassi, forse spinto dal desiderio di includerlo tra le glorie patrie, lo dice nato a Bergamo. Luigi Lanzi corregge il tiro e stila il primo giudizio critico positivo sulle opere. La fama del pittore stenta però a decollare se Mündler non coglie l'occasione di acquistare il *Ritratto di Lucina Brembati* per la National Gallery di Londra (1856), e ancora nel 1861 Cavalcaselle e Morelli stimano le sue opere marchigiane alla stregua di quelle di pittori locali. La rivalutazione e il recupero dell'artista sono inaugurati da Bernard Berenson (*Lorenzo Lotto*, 1895, e successive edizioni) e proseguono per tutto il Novecento. I nuovi studi hanno permesso di far luce sulla personalità e sulla pittura di Lorenzo Lotto, che risulta oggi uno degli artisti più interessanti per la ricchezza del bagaglio culturale (Venezia, Marche, Roma, Bergamo, Treviso) e sicuramente tra gli artisti più coinvolgenti da un punto di vista emotivo, vicino molto più di altri al sentire moderno. Cfr. ZAMPETTI 1975b, pp. 4-6; MORANDOTTI 2008b, p. 54.

¹¹⁵ Rumohr correttamente intuisce che il dipinto raffigurante il *Martirio di San Pietro Martire* non è opera di Lorenzo Lotto. L'opera è stata definitivamente inserita nel catalogo di Palma il Vecchio da Roberto Longhi nel 1926; già Cavalcaselle e Crowe, nella *History of painting in North Italy*, avevano denunciato la forte impronta del pittore di Serina, ma avevano preferito ritenere la pala un momento estremamente «*Palmesque*» di Lotto: «*Palmesque* is the cleverness with which the *dramatis personae* are relieved against each other by a passing shadow and a circumscribed stream of light. Equally so the mask of the Eternal, the treatment,

tone, and lines of the landscape, the plenteous impast and fluid touch, and the warm richness of the tonings». Lo stesso giudizio si amplia nella monografia di Berenson (già dal 1905); riporto il testo in italiano dell'edizione del 1955: «così, ad Alzano, lo vediamo sperimentare i metodi pittorici e gli ideali artistici derivati dal Giambellino, quali sopravvivevano, dopo il potenziamento giorgionesco, nella placida e lenta e campagnola interpretazione del Palma. La pala ora nella COLLEGIATA DI ALZANO LOMBARDO, ma eseguita per la chiesa di San Pietro Martire, rappresenta appunto l'UCCISIONE DI SAN PIETRO MARTIRE (Tavola centinata, figure al naturale). Il tono generale è ricco, i colori sono fusi, l'impasto è denso, il medium fluido, esattamente come nel Palma. Anche nella concezione il quadro manca della solita vivacità e intuizione psicologica lottesca. Gli assassini sono placidi come i pastori nell'Incontro di Giacobbe e Rachele del Palma a Dresda; il martire ha una posa palmesca e le rare pieghe del suo pesante panneggio rivelano lo stile del Palma; così Dio Padre, i Cherubini, gli Angeli, anche nel tipo, si distinguono a stento da quelli del Palma e il paesaggio, col suo denso fogliame verde e l'albero di fico in primo piano, suggerisce il Palma in ogni tocco. È, nella struttura compositiva, un bel quadro, ma freddo, forse per riflesso dello stato d'animo del pittore. Si direbbe che il Lotto soffriva allora di una mancanza di chiari propositi e che i suoi empirici tentativi di assimilazione stilistica fossero accompagnati da scarsa fiducia nei risultati». È Roberto Longhi il primo a spostare nel catalogo del pittore di Serina la pala di Alzano e a non considerarla più come un'anomalia, un «suicidio del Lotto a favore del Palma» all'interno del percorso del pittore veneziano. Ballarin ne *I Maestri del colore* indica il dipinto come «controverso tra il Lotto e il Palma», presentando le due ipotesi critiche, ma inserendo l'opera nella monografia del bergamasco. Il *Martirio* viene trasferito nella chiesa di San Martino attorno alla metà del XVIII secolo. Il Tassi riporta che la tavola era quadrata, tolta dalla vecchia cornice in occasione dello spostamento nella nuova chiesa; versava in cattive condizioni di conservazione, come testimonia anche Rumohr, fino al restauro eseguito da Pellicioni nel 1920. Cfr. BERENSON 1905, pp. 112-114; CAVALCASELLE, CROWE 1871, pp. 402-403; LONGHI 1926, pp. 284-287; BERENSON 1955, pp. 53-54; BALLARIN 1965; MARIACHER 1968, p. 57; RYLANDS 1988, p. 251; P. Rylands, in *Bergamo* 2001, n. V.11, pp. 206-207.

¹¹⁶ Gli affreschi vengono probabilmente commissionati da Gerardo III Martinengo Colleoni. La maggior parte dei critici, Longhi compreso, giudica severamente il ciclo a causa delle forti deformazioni anatomiche e caricaturali, però perfettamente aderenti alle prove del Romanino attorno al 1535. Rumohr è il primo ad attribuirli al pittore bresciano. Cfr. FERRARI 1961, p. 309; NOVA 1994, n. 69, pp. 293-295; BALLARIN 2006b, p. 33; ID. 2006e, p. 274; ID. 2006, II, p. 346.

¹¹⁷ La collezione di Paolo Brognoli, «colto e studioso patrizio» (LECHI 1968, p. 3), contava più di duecento dipinti; Fausto Lechi indica che i dipinti collezionati dal Brognoli erano quasi cinquecento e che vennero quasi tutti venduti dagli eredi. La raccolta viene descritta nella *Nuova Guida per la città di Brescia* del 1826 dello stesso Brognoli; del quadro di Romanino scrive: «Oltre 200 quadri sono stati da me raccolti in pochi anni [...]. Molti dipinti della scuola bresciana, tra cui: un Deposito di croce del Romanino citato come opera tizianesca dal Lanzi e dal Ridolfi». Cfr. BROGNOLI 1826, p. 204; LECHI 1968, pp. 2-3; GARDNER 1998, pp. 158-159.

¹¹⁸ Si tratta del *Compianto* già al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, distrutto nel 1945. Rumohr ne sottolinea la carica patetica e l'influenza della pittura e della grafica nordica mentre la maggior parte della critica tende a concentrarsi sulle caratteristiche spiccatamente veneziane (come, per esempio, RIDOLFI 1648 e CAVALCASELLE, CROWE 1871). Il dipinto, entrato in collezione Brognoli sicuramente prima del 1807 e venduto al museo di Berlino nel 1841-1842, era posto in origine ad ornamento della cappella del SS. Sacramento della chiesa bresciana dei Santi Faustino e Giovita. Molto importante per conoscere la pala è la descrizio-

ne del Posse per il catalogo del museo tedesco del 1909: «il lenzuolo era bianco-bruno; il Cristo dai capelli rosso-bruni aveva il corpo dipinto in un color giallo-ocra-bruno; il mantello della Madonna era blu scuro; San Giovanni indossava una veste verde scura coperta da un manto rosso; la Maddalena ai piedi del Cristo aveva capelli castano scuri con un vestito verde-oliva a maniche rosse; la Maria Cleofa in piedi indossava un mantello giallo-bruno; il cosiddetto Giuseppe d'Arimatea alle spalle di San Giovanni era vestito con un manto giallo-oro a strisce azzurre sopra una veste rosso-bruna; il donatore sulla destra era vestito di nero; la sottoveste della Maddalena, i veli delle Marie e il turbante di Nicodemo erano bianchi; il cielo era blu scuro» (NOVA 1994, p. 266). Cfr. NOVA 1994, n. 52, pp. 266-267; BALLARIN 2006, II, p. 345.

¹¹⁹ Il *Compianto su Cristo morto con il ritratto del committente*, firmato e datato 1510, risale al periodo giovanile dell'artista. Tutti gli spunti figurativi della formazione sono presenti: Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano e i lombardi, Bramantino in primis. La tavola, forse commissionata da Giovanni Bascheni, procuratore del prevosto della chiesa, proviene dalla cappella della Passione in San Lorenzo a Brescia. Nel 1826 il dipinto ha già lasciato la città lombarda, perché non viene menzionato da Paolo Brognoli nella *Guida*. Prima del 1847 è nella galleria Manfrin. Dopo il passaggio nella collezione veneziana, l'opera viene venduta e portata in Inghilterra da Sir Ivan Guest prima del 1871; venduta al marchese Strozzi Ridolfi di Firenze, nel 1909 entra alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove è tutt'ora conservata. Cfr. NOVA 1994, n. 4, pp. 212-213; BALLARIN 2006c, pp. 47-53; ID. 2006, II, p. 342; NEPI SCIRÈ 2007, p. 81.

¹²⁰ Quest'opera potrebbe essere identificata con la *Deposizione dalla Croce* di Moretto oggi al Metropolitan di New York. Il dipinto, datato su un foglietto in basso a destra «ANO DOM / MDLIV MENS OCT.», e che riporta l'iscrizione «FACTVS EST / OBEDIENS / VSQVE AD MORTEM», spesso è stato interpretato dalla critica come una premonizione dell'avvicinarsi della fine da parte di Moretto, morto in effetti due mesi dopo. Più prosaicamente è da ricollegarsi alla committenza, la Confraternita dei Disciplini di San Giovanni. L'opera viene in origine collocata sull'altare dell'aula superiore dell'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Brescia e li rimane almeno fino al 1760. Dopo un periodo di silenzio, il dipinto potrebbe figurare tra le «Due scelte opere del Moretto» citate da Paolo Brognoli nella sua collezione (BROGNOLI 2006, p. 204). Questa identificazione è considerata probante della presenza della pala nella raccolta bresciana nella scheda del Metropolitan Museum of Modern Art di New York. Il *Compianto* è documentato in collezione Frizzoni a Bergamo almeno dal 1854, e, dal 1862, in quella Frizzoni-Salis a Bellagio. Nel 1885 Federico Frizzoni vende il dipinto a Edward Habich di Kassel e sei anni dopo figura nella collezione Eduard F. Weber di Amburgo. Perviene nel febbraio del 1912 al Metropolitan Museum di New York. Il dipinto, intensamente drammatico, mostra tutte le caratteristiche dell'ultimo periodo di Moretto, come la resa naturalistica e patetica della scena e le tinte livide. Cfr. *L'opera del Moretto* 1898, p. 91; CAVALCASELLE, CROWE 1871, p. 301; ZERI, GARDNER 1973, pp. 44-45; GUAZZONI 1981, p. 53; ANDERSON 1985, pp. 23-24; BEGNI REDONA 1988, n. 135, pp. 514-517; BAETJER 1995, p. 105; PENNY 2004, pp. 147-148; BROGNOLI 2006, p. 204.

¹²¹ È il cosiddetto *Ritratto di Cesare Borgia* di Altobello Melone conservato presso l'Accademia Carrara a Bergamo.

¹²² Il nodo non sciolto rimane quello del quadro Fesch che Rumohr stesso indica come molto simile all'*Assunta* del duomo vecchio a Brescia nell'articolo *Gemälde von Moretto* (RUMOHR 1837).

¹²³ Per la *Santa Giustina* cfr. RUMOHR 1837.

¹²⁴ Non si conosce la destinazione originaria del dipinto. Gozzoli nel 1898, senza documentare la propria ipotesi, ritiene che *La Madonna adorante* possa provenire dalla chiesa bresciana

na di San Pietro in Oliveto. Nell'Ottocento essa viene ricordata da alcuni ciceroni locali che la vedono nella sagrestia e la attribuiscono a Moretto. La paternità sembra oggi confermata grazie ad un confronto con le tele di Asola e con un dipinto col medesimo soggetto ritrovato nella chiesa di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo. Cfr. P. V. Begni Redona, in *Alessandro Bonvicino* 1988, n. 26, pp. 85-86; ID. 1988, n. 41, pp. 234-235.

¹²⁵ Moretto, *Annunciazione*, 1527 circa, olio su tavola, Brescia, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, canonica; cfr. P. V. Begni Redona, in *Alessandro Bonvicino* 1988, nn. 35-38, pp. 100-102; ID. 1988, n. 54, p. 279.

¹²⁶ L' *Incoronazione della Vergine con i Santi Michele Arcangelo, Giuseppe, Francesco e Nicola da Bari* viene datata da Begni Redona al 1535 circa, da Ballarin al 1527 circa. La tesi di Ballarin è supportata dal fatto che l'opera è una «mirabile sintesi del classicismo di Tiziano, del classicismo di Raffaello e del classicismo milanese» (BALLARIN 2006e, p. 282). Tra il 1752 e il 1780 si restaura completamente la chiesa: il polittico, di cui facevano parte la pala di San Michele, i tondi con l'*Annunciazione* e l'ovale con l'*Adorazione dei pastori*, è smembrato; la tavola principale viene collocata sul secondo altare dove si trova ancora oggi. Cfr. P. V. Begni Redona, in *Alessandro Bonvicino* 1988, nn. 35-38, pp. 100-102; ID. 1988, n. 54, pp. 274-279; BALLARIN 2006d, pp. 187-188, 192; ID. 2006e, pp. 281-282.

¹²⁷ Le tempere di Romanino con l'*Adorazione dei Magi* sono ricordate nella sagrestia della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a partire dal 1826, anno in cui il Brognoli le cita nella sua *Guida*. Prima del 1829, quando le vede Rumohr, le ante sono spostate di fronte alle due porte di ingresso della chiesa dove rimangono fino al 1882 (sono ricordate in questa posizione da Sala nel 1834 e da Odorici nel 1882). Sono poi esposte separate in due distinte cappelle della chiesa bresciana; dopo la Seconda guerra mondiale vengono riportate in sagrestia. Non si conosce la loro originaria collocazione; il giudizio resta sospeso per quanto riguarda l'ipotesi, formulata da Camillo Boselli nel 1959 e da Maria Luisa Ferrari nel 1961, che proponevano di riconoscerle le ante del polittico di Sant'Alessandro oggi alla National Gallery di Londra. Anche l'idea di Begni Redona di identificare le tele con le ante dell'organo commissionato nel 1557 dal preposito Fabio Averoldi per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso sembra da scartare per la cronologia troppo avanzata. La maggior parte degli studiosi, infatti, concorda nel datare le due tele, caratterizzate da riprese gotiche e da eccellenti effetti luministici, al 1536-1540, cioè tra il ciclo di Breno e le ante di Verona, per evidenti familiarità formali. Cfr. FERRARI 1961, tavola 94; NOVA 1994, n. 81, pp. 309-310; M. C. Passoni, in *Romanino* 2006, nn. 31a-b, pp. 172-173.

¹²⁸ Le ante d'organo raffiguranti la *Vergine annunciata* e l'*Arcangelo Gabriele* sono da anni al centro di un dibattito attributivo. Nell'Ottocento sono ricordate nella sagrestia di San Nazaro dal Sala (1834) che, seguito dall'Odorici (1853) e da Cavalcaselle (1871), le attribuisce a Foppa giovane, cioè Paolo da Caylina il Giovane. Oggi i critici sono concordi nell'attribuire il *Martirio dei Santi Nazaro e Celso*, che decora la parte interna delle ante, al Caylina. Alcuni, come Fiorella Frisoni, pensano allo stesso artista anche per l'*Annunciazione*. Nella scheda dell'opera all'interno della monografia su Paolo da Caylina (2003), Francesco De Leonardis data l'opera agli anni Trenta, periodo di aggiornamento manieristico del pittore, per l'architettura classicheggiante, per le fisionomie appiattite, con occhi piccoli e distanti e nasi appuntiti, per le mani dalle dita allungate ma gonfie e per i panneggi solidi. Alessandro Ballarin e Giovanni Agosti ritengono che l'*Annunciazione* sia un'opera di Moretto giovane al principio degli anni Venti, ancora legato a Ferramola e alla tradizione lombarda, vicino alla pala di Francoforte con la quale condivide la tipologia della Vergine, più idealizzata ma ancora legata a modelli di Romanino. Se l'opera del Moretto risale al 1520-1522 pure il *Martirio* di Paolo da Caylina deve essere collocato a queste date, anche per le somiglianze col polittico di Sant' Afra eseguito

attorno al 1522-1523. Cfr. BEGNI REDONA 1988, n. 138, pp. 524-525; F. De Leonardis, in *Paolo da Caylina* 2003, n. 19, pp. 97-98; AGOSTI 2005b, pp. 171-173; BALLARIN 2006a, p. 7; ID. 2006e, pp. 183, 278.

¹²⁹Questo *Ritratto virile a figura intera*, quasi sicuramente da individuare tra le opere citate dal Carboni nel 1760 in casa Avogadro a Brescia, confluisce per via ereditaria nella collezione Fenaroli, dove figura per la prima volta nell'inventario del 1820. Nel 1829 Rumohr è il primo ad indicarlo con certezza nella raccolta bresciana; Eastlake e Mündler tentano di procacciare il ritratto per la National Gallery già dagli anni Cinquanta dell'Ottocento. Viene acquistato dai Fenaroli da Giuseppe Baslini attorno al 1875 e già l'anno successivo è annoverato tra le opere del museo londinese. Cfr. BEGNI REDONA 1988, n. 25, pp. 185-187; BALLARIN 2006e, pp. 276, 283.

¹³⁰ Il dipinto di Moretto, fino ad oggi l'unico con soggetto profano all'interno del catalogo dell'artista, va probabilmente identificato con quello raffigurante «una Venere con Amoretto», registrato come Moretto in un inventario del 1734 del patrimonio della villa di Rezzato appartenente alla famiglia Avogadro. In tale sede viene definito «sovrapporta». Dato che il quadro non pare decurtato, esso probabilmente era stato pensato per essere collocato in quella posizione: forse questo potrebbe chiarire la locuzione tedesca *Fensterwand*, quasi intraducibile (letteralmente: parete-finestra), utilizzata da Rumohr per descrivere la collocazione del dipinto in casa Fenaroli. Nella collezione bresciana è documentato all'altezza del 1820. Invenduto all'asta Fenaroli del 1882, ricompare in collezione Tempini, sempre a Brescia; viene esposto alla mostra del 1939 sulla pittura bresciana. La critica si è mostrata divisa sull'attribuzione al Moretto; per Fiorella Frisoni i confronti con le opere della maturità, per esempio col *San Rocco medicato da un angelo* in cui si ritrovano «le stesse tonalità verde brunito e rosa pallido, la stessa fisionomia e articolazione delle mani del Cupido», sembrano confermare la paternità della tela. Le vesti che coprono la Venere, dipinta in altre pitture contemporanee completamente nuda, sembrano suggerire un certo impaccio del religiosissimo Moretto di fronte ad una scena profana e sensuale, che rimane forse un *unicum* nella sua produzione. Cfr. BEGNI REDONA 1988, n. 163, pp. 542-543; FRISONI 2003.

¹³¹ Le collezioni Tosio e Lechi erano due tra le raccolte d'arte più importanti e ricche della città di Brescia. La Tosio era formata da dipinti – tra i quali, oltre ad opere di artisti contemporanei con cui il Tosio intratteneva rapporti di amicizia, anche capolavori del passato di Raffaello, Lotto, Moretto e Moroni –, libri e oggetti d'arte raccolti con passione dal conte Paolo (Sorbara, 1775 - Brescia, 1842) lungo l'arco della sua vita. Col prezioso contributo della moglie Paolina Bergonzi, il nobile bresciano anima uno dei salotti più vivaci e rinomati della città, frequentato da letterati ed artisti come Luigi Basiletti, Francesco Gambara, Paolo Brognoli, Luigi Lechi. Nel 1832, dieci anni prima della morte, Paolo Tosio decide di donare la sua collezione alla città di Brescia dando origine alla Pinacoteca Tosio. Grazie alla generosità della moglie Paolina viene donato anche il palazzo neoclassico e altri pezzi importanti della raccolta. La famiglia dei conti Lechi fu largamente coinvolta negli avvenimenti che, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, sconvolsero la città di Brescia. La loro collezione contava un gran numero di dipinti, soprattutto lombardi e bresciani, ma anche i nomi di Raffaello, Leonardo, Tiziano, Mantegna, Rubens, Van Dyck, solo per citarne alcuni, compaiono negli inventari della casa. La raccolta venne incrementata da varie generazioni di Lechi: nel Sette e nell'Ottocento da Faustino e Teodoro in particolare. A causa di sfortunate vicende politiche – il generale Teodoro Lechi, coinvolto nella congiura dei militari del 1814, è incarcerato – la casa viene saccheggiata e la collezione venduta e dispersa. Cfr. LECHI 1968, pp. 1-57; PASSAMANI 1981, pp. 9-16; MONDINI 1981, pp. 17-22; PASSAMANI 1988, pp. 9-12.

¹³² Per concludere il resoconto su Brescia, Rumohr accenna alla scoperta del foro romano,

scavato tra il 1823 e il 1826 sotto la supervisione di Luigi Basiletti. Nel 1825 si scopre il pronao del tempio e l'anno successivo, in uno spazio attiguo, si ritrovano numerosi bronzi: il più celebre è la *Vittoria alata*. Nel 1830, nelle celle che Rodolfo Vantini aveva ricostruito sui resti romani seguendo un rigoroso decoro neoclassico, viene inaugurato il Museo Patrio destinato ad ospitare manufatti d'arte antica, medievale e moderna. Dopo un cinquantennio di intensi lavori, nel 1882, il museo è scorporato e vengono create due diverse entità: il Museo d'arte cristiana, allestito in Santa Giulia per opere medievali e moderne, e il Museo d'età romana, per le antichità. Cfr. *Santa Giulia* 1998, pp. 9-10.

¹³³ Gli affreschi alla Scuola del Santo, raffiguranti i miracoli di Sant'Antonio – *Miracolo del Neonato*, *Miracolo del piede* e *Miracolo del marito geloso* –, costituiscono un punto fermo nell'attività giovanile di Tiziano. Il pittore cadornino viene contattato dalla congregazione padovana nel 1510; i lavori si svolgono lungo l'arco del 1511. Con questi affreschi, già caratterizzati da un intenso cromatismo e da un'umanità fisicamente presente e protagonista assoluta della scena, Tiziano si emancipa dalla maniera di Giorgione e di Giovanni Bellini, artisti che avevano segnato la sua formazione. Cfr. MORASSI 1956, pp. 5-17; WETHEY 1969, pp. 128-129; VALCANOVER 1978, pp. 43-49; BALLARIN 1993, pp. 305-315.

¹³⁴ Nella vita di Vittore Scarpaccia Vasari scrive: «Il medesimo Iacopo insieme con Aldigieri e Sebeto da Verona dipinse in Padova la cappella di San Giorgio, che è allato al tempio di S. Antonio, secondo che per lo testamento era stato lasciato dai marchesi di Carrara. La parte di sopra dipinse Jacopo Avanzi, e Sebeto vi dipinse storie di S. Giovanni» (VASARI 1550 e 1568, III, p. 620). Cfr. ARSLAN 1960, pp. 557-558; MELLINI 1965, pp. 57-77; RICHARDS 2000, pp. 238-241.

¹³⁵ Nella *Notizia d'opere del disegno*, titolo assegnato alla pubblicazione edita anonima nel 1800 dall'abate J. Morelli (per questo Anonimo Morelliano) che rende noti gli appunti raccolti da Marcantonio Michiel tra il 1521 e il 1543, è scritto: «La seconda capella a man dextra è alincontro della capella del Santo, intitolada a San Felice, ouero San Jacomo maggiore, fu dipinta da Jacomo Dauanzo Padoano, ouer Veronese, ouer come dicono alcuni Bolognese, et da Altichiero Veronese; et fu nel 1376, come appar iui in un saxo; et par tutta d'una mano, et molto eccellente. Anzi la parte a man manca entrando par di un'altra mano, et men buona. Fu dedicata da M[esser] Bonifacio di Lupi da Parma calie et Marchese de Sorana, el qual è sepulto iui, e morse nel 1388». Cfr. MICHIEL 1521-1543, pp. 5-6; ARSLAN 1962, pp. 640-641; BENATI 1992, pp. 92-108; FLORES D'ARCAIS 2001, pp. 9-24.

¹³⁶ Questa riflessione getta luce sul gusto di Rumohr, aperto alla ricezione dei primitivi, ma molto severo nel giudizio su alcuni artisti come i Vivarini e Crivelli, e sul loro *modus operandi*: per il conoscitore è necessario nel grande calderone dell'arte medievale distinguere gli autori e le tendenze secondo criteri di qualità e stile per non incorrere nel pericolo di considerare tutto in modo negativo. Già quest'operazione è riuscita nella sistemazione dell'arte classica che, come l'arte medievale, è quasi completamente anonima: si sono riconosciuti stili e correnti e si è distinto «lo spirito dal meccanico», cioè l'arte dalla pratica artigianale. Unico rischio per il Medioevo è la mancanza di valore estetico che, secondo Rumohr, è comune a molte opere del periodo. Questo sistema classificatorio e molto selettivo si riflette anche nelle proposte avanzate dallo studioso tedesco per l'ordinamento dei musei di Berlino: corrisponde a questo criterio di giudizio la divisione dei pezzi in categorie. Proprio agli ultimi posti di un'ideale classifica si posizionerebbero i Vivarini e il Crivelli a causa delle loro opere «acide e sgraziate» (PEVSNER 1976).

¹³⁷ L'unica opera ricordata della visita a Venezia è un busto di uomo visto allo Statuario Pubblico. Quest'opera, probabilmente in marmo, dovrebbe presentare delle caratteristiche stilistiche vicine a Mantegna – precisamente ad un Virgilio – e ricalcare fin nei dettagli, anche nei

difetti, il «famoso fauno colla macchia». Presso il Dipartimento di Arti grafiche del Louvre è conservato un disegno di ambito mantegnesco raffigurante un *Progetto di un monumento a Virgilio* (inv. RF 439), legato al proposito di Isabella d'Este di erigere una statua allo scrittore. La fortuna di questo disegno, oggi ormai completamente decaduta, procede parallela alla ricerca di un «Virgilio» scolpito da Mantegna, anche se non vi sono tracce documentarie a riguardo. Paccagnini e Camesasca pensano di poterlo avvicinare a un busto di terracotta raffigurante Virgilio, proveniente dalla casa mantovana di Battista Fiera e oggi al museo di Palazzo San Sebastiano. Per quanto concerne le opere conservate allo Statuario Pubblico, ricordo che Irene Favaretto indica che la collezione di Antonio Foscarini, poi confluita nell'istituzione pubblica, visitata da Marcantonio Michiel nel 1530, raccoglieva un gran numero di opere antiche «tra le quali 'una de un servo che ride', forse una ennesima replica del noto e diffusissimo tipo del Fauno con la macchia» (FAVARETTO 1990, p. 78) e dubitativamente identificabile con una statua di satiro del Museo Archeologico di Venezia. Proprio la presenza di sulla statua di segni che dovrebbero ricalcare fin nei dettagli queste antiche e celebri sculture e l'esistenza nelle collezioni veneziane di molti pezzi moderni, insinuano in Rumohr il dubbio che l'opera da lui visionata possa essere una copia di età moderna. Sono da collegare a questi fatti le violente reazioni, al tempo delle dispersioni delle raccolte nobiliari nella prima metà del XIX secolo, nei confronti di alcuni antiquari, come il milanese Antonio Sanquirico, considerati alla stregua di ciarlatani e rivenditori di clamorosi falsi. Si potrebbe ipoteticamente pensare di riconoscere la statua in quella raffigurante un satiro oggi conservata al Museo Archeologico di Venezia e probabilmente proveniente dalla collezione Foscarini. Oppure, tra i tanti busti maschili che erano conservati allo Statuario Pubblico realizzati in età moderna, con quello citato da Irene Favaretto come un busto di Caracalla attribuito dalla studiosa allo scultore del XVI secolo Simone Bianco. Cfr. ARCARI 1984, pp. 202-204; TRAVERSARI 1986, pp. 151-153; FAVARETTO 1990, pp. 78, 228, 271, 395; G. Agosti, in *Vittoria Colonna* 2005, n. 4, pp. 38-40; AGOSTI 2005c, pp. 175-176; ALLOGGIO, SAPONARO 2008, pp. 76-79; I. Di Majò, in *Mantegna* 2008, n. 144, pp. 348-349.

¹³⁸ L'articolo di Rumohr si inserisce nel percorso di rivalutazione e di riscoperta del Moretto. La fortuna ottocentesca dell'artista ha il suo punto di snodo nell'ammirazione della *Santa Giustina*, conservata al Belvedere di Vienna, da parte dei Nazareni. Tra il 1806 e il 1808 Franz Pforr e Johann Friedrich Overbeck riconoscono in quest'opera l'ideale di purezza e di virtù che cercavano come antidoto alla sterilità accademica. Il grande apprezzamento per il dipinto, allora attribuito al Pordenone, porta questi artisti a soggiornare nella città d'origine dell'artista friulano, come occasione di studio e omaggio al pittore. Il successo di Moretto continua essenzialmente grazie alla massiccia campagna di acquisti che coinvolge molti dei grandi musei europei che, attraverso emissari sul territorio, fanno incetta di capolavori del Bonvicino e della scuola bresciana in generale. Cfr. GUAZZONI 1981, pp. 7-11; BEGNI REDONA 1988, pp. 47-76; DELL'ACQUA 1988, pp. 11-15; GREGORI 1988, pp. 29-32; PASSAMANI 1988, pp. 16-28.

¹³⁹ Si tratta della *Santa Giustina con un donatore*, conservata a Vienna presso il Kunsthistorisches Museum, che Rumohr conosce tramite alcune incisioni e forse ammira nella capitale austriaca, probabilmente già nel 1806-1808, quando ripara a Vienna per via della sua attività cospirativa. Per avere una panoramica sulle incisioni e sui repertori dell'opera del Bonvicino, credo sia utile la consultazione del *Discorso* del Ransonnet, che così si esprime a riguardo: «Non son molti coloro, che pigliarono ad incidere le opere del Moretto. Nella Pinacoteca regale delle scienze e delle arti di Milano pubblicate nell'anno 1812-17 da Michele Bisi incisore col testo di Robustiano Gironi, ne annoveriamo alcune condotte da Pietro Anderloni, da Giovita Garavaglia, artisti bresciani, e dallo stesso Bisi; benché non tutte di merito eguale,

nondimeno ritiene ciascuna di esse alcuno dei molti pregi, che si ammirano negli originali. Pubblicò poi cinque incisioni ad acquaforte Alessandro Sala nell'anno 1817 delle migliori tavole del suo concittadino. Un secolo prima aveva il Cecchini a Roma abilmente mostrato il quadro della Visitazione di Maria. Ma la più reputata stampa in rame è certamente quella dell'incisore signor Rahl di Vienna, che descrive la santa Giustina in Belvedere, stampa in foglio, che fu poi riprodotta in minore dimensione dall'Axmann e dal Bramanti. L'incisione in colori di quest'ultimo è nella grand'opera delle illustri famiglie italiane del conte Pompeo Litta.» In nota si aggiunge: «Il signor Galizioli di Brescia possiede una santa Giustina, secondo il quadro originale della Galleria di Belvedere, condotto lodevolmente nella litografia di Kriehuber in Vienna per industria di Giuseppe Trentsenschy. Il possessore ha stimato fin qui che fosse cavata dal quadro del nobile Giovanni dei Terzi Lana, tanta n'è la somiglianza.» Cfr. RANSONNET 1845, pp. 41-42; BEGNI REDONA 1988, n. 53, pp. 270-273; BALLARIN 2006, II, p. 339.

¹⁴⁰ Nello specifico Giorgio Vasari nella *Vita di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi* e Luigi Lanzi nella *Storia pittorica della Italia*. Vasari introduce la figura del Moretto partendo dal contatto tra il pittore bresciano e l'Aretino; egli confronta il Bonvicino con il conterraneo Romanino, affermando la superiorità del primo sul secondo. Dopo aver elencato alcune opere a Brescia e a Milano, sottolinea l'eccezionale bravura nella resa dei tessuti, delle vesti e dei panneggi e introduce la familiarità del pittore con le produzioni di Raffaello, soprattutto nelle teste. Lanzi aggiunge la notizia dell'alunno di Moretto presso Tiziano e segue Vasari nel riconoscere nella maniera del bresciano alcune caratteristiche dello stile di Raffaello e nell'elogio del pannello. Innovativa è l'analisi dell'uso del colore, caratterizzato da un'alternanza di chiari e scuri, che risulta particolarmente gradevole, e da una gamma cromatica varia e fresca. Forse anche come «risarcimento» Rumohr vorrebbe scrivere una monografia sul pittore: «A volte spero di dedicare una monografia all'eccellente pittore Alessandro Moretto; specialmente, se si dovesse scoprire a Brescia qualche documento sulla sua vita quasi del tutto sconosciuta» (lettera da Milano del 18 luglio 1837 a Federico Guglielmo IV di Prussia pubblicata in STOCK 1925, p. 35). Il progetto ambizioso di Rumohr non si concretizza; l'articolo del 1837 sul pittore va però considerato un punto di partenza. Cfr. VASARI 1550 e 1568, IV, p. 429; LANZI 1808, II, pp. 81-82; AGOSTI 2005b, p. 176.

¹⁴¹ La critica è motivata dalla sottovalutazione del Moretto da parte della storiografia che lo ha preceduto. Rumohr, invece, ritiene il Bonvicino uno dei migliori pittori della scuola Veneziana – anche lo studioso tedesco non riconosce la scuola Bresciana come entità autonoma e ben delineata nelle sue caratteristiche, processo che vedrà le prime aperture solo nel Novecento. Cfr. DELL'ACQUA 1988, pp. 12-15.

¹⁴² Nelle note poste da un certo «T.» al *Discorso* di Carlo Ransonnet, si cita a proposito del restauro dell'*Assunta* del duomo vecchio e della pubblicazione di una serie di incisioni relative ad alcune opere del Moretto, il restauratore bresciano Alessandro Sala, tessendo le lodi per la sua bravura e la sua perizia. «N'è di conforto il poterlo almeno presumere, e ci racconsola il vederla sì diligentemente restaurata per cura e perizia di Alessandro Sala. È malagevole il dire, come riuscisse a tanta fatica, siccome il conoscere quanto debbano l'arti belle, le scienze naturali e la patria nostra a questo valente scrittore ed artista» (RANSONNET 1845, pp. 20, 41).

¹⁴³ Negli stessi anni, nel clima generale di revisione e sistemazione del catalogo dei pittori italiani dal Trecento al Cinquecento, anche l'opera del Pordenone viene rivista dai conoscitori che attraversano la Penisola. Di capitale importanza è lo studio del conte Fabio di Maniago (*Storia delle belle arti friulane*, Venezia 1819) in cui si ricostruisce un corretto profilo biografico dell'artista e il catalogo delle opere. Segue lo studio di Cavalcaselle (*A History of Painting*

in *North Italy*, III, London 1912) che offre la prima sistemazione attendibile del catalogo; cfr. FURLAN 1988, pp. 9-13; EAD. 1999.

¹⁴⁴ È il cardinale Joseph Fesch, zio di parte materna di Napoleone Bonaparte e appassionato collezionista. Cfr. HASKELL 1976, pp. 81-82; THIÉBAUT 1987, pp. 15-22, 31-42; COSTAMAGNA 2006, pp. 21-32.

¹⁴⁵ Già nei *Drey Reisen* (RUMOHR 1832, p. 322) Rumohr attribuisce il dipinto di proprietà Fesch a Moretto specificando che in quella collezione si trovava sotto il nome di Tiziano; in questo articolo, invece, egli sostiene che si tratti di un'opera inserita nel catalogo di Pordenone, da scartare sulla base delle differenze stilistiche tra i due pittori. In ogni modo la sua indicazione non viene registrata dagli studi e ciò complica l'identificazione del pezzo, che Rumohr ritiene di poter datare alla maturità dell'artista. L'unica indicazione concreta per il riconoscimento del dipinto è fornita dal confronto con l'*Assunzione* nel duomo vecchio di Brescia. Proprio questo parallelo, però, esclude l'identificazione del quadro indicato da Rumohr con l'unico Moretto attestato nella collezione del cardinale francese, la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Gregorio Magno, Girolamo, Ambrogio e Agostino*. Questa tela riporta le attribuzioni a Pordenone e a Tiziano e nel 1845 passa dalla collezione Fesch allo Städelches Kunstinstitut di Francoforte, dove viene giustamente inserita nel corpus pittorico di Moretto. Nel catalogo della collezione Fesch (*Catalogue* 1841) è registrata al n. 630 come «*La Vierge avec l'Enfant Jésus sur son trône*; 8,6 x 5,6 pieds de Roi de Paris; Quatre des principales docteurs de l'église y sont merveilleusement représentés. Cette majestueuse composition offre un chef d'oeuvre de l'ordre le plus élevé tant par la grandeur et la noblesse avec les quels sont rendus les personnages de cette admirable scène, que par la beauté du dessin et la viguer du coloris, la sublimité de ce tableau est telle que, bien qu'il soit de la main du Pordenone, il parait en tous points digne du célèbre Titien». La tela, che si trovava originariamente a Roma nella chiesa di Sant'Ambrogio e San Carlo al Corso (Chiesa dei Lombardi), viene ricordata anche da Carlo Ransonnet: «Altra Madonna col divin Fanciullo e i quattro Padri della Chiesa. Era uno de' migliori quadri della galleria del già cardinale Fesch (sic) in Roma, nel cui catalogo veniva registrata come lavoro del Vecellio, e prima che appartenesse a questa insigne quadrelia fu nella chiesa dei santi Ambrogio e Carlo, e dicevasi opera del Pordenone». L'opera viene venduta all'asta a Roma nel 1845 sotto il nome di Pordenone. Sfolgiando il *Catalogue* del 1841 si incontrano alcune citazioni di dipinti raffiguranti l'*Assunzione della Vergine*, ma il compilatore non dedica a nessuna di queste una descrizione e nemmeno ne tenta un'attribuzione. Ciò non pare accordarsi con il rilievo che un collezionista ed i suoi eredi possono dare ad un dipinto in loro possesso eseguito da un artista famoso come Tiziano o Pordenone. I dipinti menzionati nel predetto catalogo di vendita sono: «n. 2388 *L'Assomption* (7 x 4,10 pieds). Les figures sont Presque de grandeur naturelle», «n. 2962 *L'Assomption* (2,9 x 3,7 pieds). On y voit aussi divers saints, c'est une esquisse pleine d'esprit et d'une riche invention». Una di scuola di Guido Reni: «n. 550 *L'Assomption de la Sainte Vierge* (9 x 6,6 pieds). Les figures sont grandes comme nature; c'est une copie d'après le Guide, qui a été exécutée par un des ses meilleurs élèves et sous sa direction, puisque dans la tete de la Vierge, ainsi que des autres partie de ce tableau on reconnait la touche de ce célèbre peintre». Grazie all'aiuto di Fiorella Frisoni e di Giulio Bora ho potuto contattare Philippe Costamagna, direttore del museo di Ajaccio, che qui voglio ringraziare, il quale, tramite comunicazione scritta, mi suggerisce che l'opera vista da Rumohr potrebbe essere identificata con la pala di Moretto oggi a Francoforte: «Dans la collection Fesch, il y avait bien une 'Assomption de la Vierge' mais seulement d'après Titien. Je n'ai pas lu le texte de Rumohr, mais je pense qu'il pourrait y avoir une confusion avec le tableau que l'abbé Lyonnet décrivait dans la collection Fesch comme 'le plus beau Titien qu'on puisse voir (...) c'est un grand tableau representant les quatre principaux pères de

l'Eglise aux pieds de la sainte Vierge', qui fut vendu à la vente Fesch de 1845 comme de Pordenone et qui n'est autre que le retable de Moretto représentant 'La Vierge en trône et les quatre docteurs de l'Eglise' du Städelches Kunstinstitut de Francfort». Continuo personalmente a nutrire dubbi: la *Madonna con il Bambino in gloria e i Santi Gregorio Magno, Girolamo, Ambrogio e Agostino* ha un impianto completamente diverso da quello dell'*Assunzione* del Duomo Vecchio di Brescia che Rumohr, invece, dice molto simile al quadro Fesch. Credo sia più verosimile ipotizzare che si tratti dell'*Assunzione* copia da Tiziano menzionata da Costamagna, magari dell'opera ai Frari, da cui anche Moretto ha tratto ispirazione. Cfr. *Catalogue* 1841, pp. 26, 31, 99, 118; RANSONNET 1845, p. 40; HASKELL 1976, pp. 81-82; THIÉBAUT 1987, p. 38; VANNINI 1987, pp. 301-314; BEGNI REDONA 1988, n. 96, pp. 400-402; BALLARIN 2006, II, pp. 339, 341; HOCHMANN 2006, p. 84.

¹⁴⁶ Nonostante Rumohr ricordi una menzione della sua attribuzione «nell'ultima edizione del catalogo della Reale Galleria Imperiale», la *Santa Giustina* continua a mantenere l'attribuzione al Pordenone fino al 1844, quando Carlo Ransonnet riporta l'assegnazione dell'opera al catalogo del Moretto: «Ebbe per essa Licinio Regillo da Pordenone caldi e sinceri lodatori; ma fu egli certamente autore di una tela, che gli valse tanto chiara riputazione, o non pare più vicino al vero il crederla per l'opposito di mano del Moretto di Brescia? Ci siamo indugiati a cercare partitamente le ragioni artistiche, che ne persuadono doversi al bresciano dipintore l'opera di questa santa Giustina, e ciò per esami e confronti da noi istituiti in Vienna, e confermati in molte città d'Italia» (RANSONNET 1845, p. 4). Nonostante non si parli della stessa edizione del catalogo della Galleria del Belvedere ricordata da Rumohr, l'ipotesi di attribuzione al Moretto della tavola viennese viene ricordata anche nelle note alla traduzione italiana del *Discorso* di Carlo Ransonnet: «A questa congettura accenna anche Alberto Grafft nel suo catalogo pittorico della galleria imperiale di Belvedere» (RANSONNET 1845, p. 14). Si tratta del volume di A. Krafft, *Verzeichnis der kais. Kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1845. Nel testo, invece, scrive: «È da sperare inoltre, che Alberto Grafft, se gli verranno sotto gli occhi le nostre considerazioni, vorrà, siccome intendentissimo ch'egli è, rivendicare all'artista bresciano l'onore, che gli si deve di sì eccellente pittura. Al benemerito direttore della imperiale Galleria non è rimasta ignota o incerta l'erronea iscrizione del quadro, ma in prima di volerne l'ammenda desiderò per avventura, che sia posta fuori d'ogni dubbiezza la verità, e consenzienti i giudizi di coloro, che addentrano sottilmente i misteri dell'arte» (RANSONNET 1845, pp. 24-25).

¹⁴⁷ Secondo Rumohr la prova più convincente a sostegno della sua tesi è la presenza nella dimora dei conti Lana a Brescia di una copia della tavola che egli ascrive alla scuola dell'artista. Una riproduzione della *Santa Giustina* è ricordata anche da Pietro Da Ponte nel 1898 nei musei statali di Berlino, che Pier Virgilio Begni Redona indica come non rintracciabile. La versione citata da Rumohr è ricordata anche da Carlo Ransonnet nel 1845, come proprietà del conte Giovanni dei Terzi Lana: «Diremo infine, e ciò sarà per avventura miglior ragione, che nel palagio del nobile Giovanni dei Terzi Lana da Brescia è guardata una santa Giustina del Moretto, o di alcuno suo distinto scolare, la quale nelle parti principali, e negli altri abbellimenti fuori dell'azione figurati, è simile così alla tavola del Belvedere, che e'vuolsi dichiarare una perfetta riproduzione dell'altra: anche nelle dimensioni non v'ha considerabile varietà. La tinta del quadro in Brescia v'è scurata un poco per la velatura del tempo e per antica incuria: i colori a rincontro della tela imperiale vi brillano in tutta la primiera lucentezza» (RANSONNET 1845, p. 23). Nonostante questa testimonianza indichi un dipinto di maggiori dimensioni, che potrebbe però essere stato decurtato nell'ultimo secolo, esso è forse identificabile con un quadro ancora presso gli eredi, opera di piccolo formato che raffigura la santa e il donatore non a figura intera, ma tagliati rispettivamente all'altezza delle cosce e del busto, realizza-

ta da un copista tardocinquecentesco. L'esecuzione è approssimativa e molto «pasticciata», forse a causa di successive ridipinture. Cfr. *L'opera del Moretto* 1898, p. 104; BEGNI REDONA 1988, n. 187, p. 551.

¹⁴⁸ È quasi sicuramente da identificare con *La Madonna col Bambino in gloria tra i Santi Rocco, Martino e Sebastiano*. Anche se nelle schede dell'opera non è riportata una sua collocazione sull'altare maggiore dove la ricorda Rumohr, penso che questa sia l'unica opera del Moretto nella chiesa delle Grazie confrontabile con il dipinto di Vienna. Cfr. P. V. Begni Redona, in *Alessandro Bonvicino* 1988, nn. 17, pp. 76-77; BEGNI REDONA 1988, n. 28, pp. 196-197.

¹⁴⁹ Tra le opere del Moretto presenti nella chiesa, la tavola raffigurante *L'Incoronazione della Vergine con i Santi Michele Arcangelo, Giuseppe, Francesco e Nicola da Bari* mi sembra quella maggiormente avvicinata per la sua monumentalità al dipinto del Kunsthistorisches Museum. Inoltre la pala viene citata come possibile confronto con la *Santa Giustina* anche da Carlo Ransonnet, che riconosce lo stesso tipo fisionomico, la stessa intonazione «leggiadra» che apparenta la santa e l'Arcangelo Michele. Cfr. RANSONNET 1845, p. 22; P. V. Begni Redona, in *Alessandro Bonvicino* 1988, n. 35-38, pp. 100-102; BEGNI REDONA 1988, n. 54, pp. 274-279; BALLARIN 2006d, pp. 187-188, 192 BALLARIN 2006e, pp. 281-282

¹⁵⁰ L'indicazione di Rumohr è accolta da Pietro Da Ponte nel 1898 nella sua monografia sul Bonvicino: «M.V. e S. Antonio Abate – tela a olio. Seduto in grembo alla Madre il bambino stringe una pera nella mano destra e si volge verso S. Antonio Abate, che lo contempla. Questi si appoggia con ambe le mani al bastone cui è attaccato il campanello. La testa del Santo stacca sul cielo che si vede da una finestra aperta con fondo di campagna montuosa; la Madonna campeggia sopra una cortina. La Vergine e il Santo sono a mezza figura. L'opera appartiene al periodo giovanile, benché il S. Antonio mostri già una larghezza di tecnica quasi eccezionale nei quadri della prima maniera» (*L'opera del Moretto* 1898, p. 105). Già nel 1844 Carlo Ransonnet aveva citato il quadro come un confronto pertinente per la *Santa Giustina*, credendoli entrambi di Moretto: «Chiaramente poi e a primo aspetto si discerne la somiglianza del nostro quadro ad altro della Galleria Liktenstein di Vienna, che è lavoro per non dubbie prove del Moretto, benché di non pari bontà e dimensione; le stesse arie di teste e le stesse movenze ricordano la maniera del Bonvicino, e più che tutto, certa nube di mesti pensieri, che similmente adombra i sembianti della santa Giustina.» (RANSONNET 1845, p. 21). Rumohr confronta il volto della santa con quello della Vergine de *La Madonna con il Bambino e Sant'Antonio Abate*, allora conservata nella Galleria dei Principi dei Liechtenstein a Vienna, sulla Bankgasse, e oggi al Liechtenstein Museum nella stessa città, riconoscendovi giustamente il modello morettiano e ipotizzando un'origine bresciana del quadretto, grazie alla lettura dell'iscrizione sulla cornice ben prima del Da Ponte nel 1898. *La Madonna con il Bambino e Sant'Antonio Abate* viene probabilmente acquistata dal principe Alois I di Liechtenstein poiché menzionata per la prima volta nel catalogo della collezione del 1805. La cronologia dell'opera è molto dibattuta. Per Begni Redona è un'opera databile agli anni 1540-1545; il compilatore del catalogo del museo segue questa indicazione. Alessandro Ballarin nel 1963 ha ricondotto il dipinto ad un gruppo di opere che segnano il passaggio di Moretto alla maturità a ridosso dell'esecuzione della cappella del Santissimo Sacramento. Nella riedizione del testo del 2006 sospende il suo giudizio in vista di nuovi studi. Fiorella Frisoni mi ha gentilmente comunicato che, a suo avviso, l'opera potrebbe collocarsi attorno al 1530. Cfr. BEGNI REDONA 1988, n. 88, p. 377; KRÄFTNER 2004, pp. 11-24; *Liechtenstein Museum* 2004, pp. 116-117; BALLARIN 2006a, pp. 6-7; KRÄFTNER 2006, pp. 15-27.

BIBLIOGRAFIA

- MICHEL 1521-1543
M. A. Michiel, *Der Anonimo Morelliano. Marcantonio Michiels notizia d'opere del disegno* [1521-1543], a cura di T. Frimmel, Wien 1888.
- 1521-1543
- VASARI 1550 e 1568
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, I-VI, Firenze 1966-1987.
- BORGHINI 1584
R. Borghini, *Il Riposo* [1584], a cura di M. Rosci, I-II, Milano 1967.
- RIPA 1618
C. Ripa, *Iconologia* [1618], Milano 1992.
- RIDOLFI 1648
C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia 1648.
- BELLORI 1664
G. P. Bellori, *Nota della Musei, Librerie, Gallerie e' ornamenti di Statue, e pitture ne' Palazzi, nelle Case e ne' Giardini di Roma* [1664], a cura di E. Zocca, Roma 1976.
- MENGES 1783
R. Menges, *Memorie concernenti la vita e l'opere di Antonio Allegri denominato Correggio*, Bassano 1783.
- BIANCONI 1787
C. Bianconi, *Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti* [1787], Bologna 1980.
- AFFÒ 1794
I. Affò, *Ragionamento del Padre Ireneo Affò Regio Bibliotecario Socio Onorario della R. Accademia di Parma e della Clementina di Bologna sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel monastero di San Paolo in Parma*, Parma 1794.
- AMORETTI 1794
C. Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano* [1794], IV edizione, Milano 1824.
- [post 1799]
Catalogo [post 1799]
Catalogo de' capi d'opere di pittura, scultura, antichità, libri, storia naturale, e d'altre curiosità trasportati dall'Italia alla Francia. Seconda edizione fatta su quella di Venezia del 1799, Milano [post 1799].
- ROSASPINA 1800
F. Rosaspina, *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti a Parma nel Monastero di San Paolo*, Parma 1800.
- STENDHAL 1801-1818
Stendhal, *Viaggio in Italia (1801-1818)*, Milano 1942.
- AMORETTI 1804
C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano 1804.
- SCHELLING 1807
F. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, München 1807.
- 1807-1893
Diario 1807-1893
Diario di Federico Frizzoni 1807, 18 agosto-9 febbraio 1893, ms. originale in tedesco, tradotto in lingua italiana da S. Brofferio, Bergamo, collezione privata.
- LANZI 1808
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1808], a cura di M. Capucci, I-III, Firenze 1968-1974.
- BOSSI 1810
G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810.
- RUMOHR 1810
C. F. von Rumohr, *Erläuterung einiger artistischen Bemerkungen über die Rede des Hofrath Jacobs über die Reichtum der Griechischen an plastischen Kunstwerken*, München 1810.
- RUMOHR 1812
C. F. von Rumohr, *Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken*, Hamburg 1812.
- RUMOHR 1813
C. F. von Rumohr, *Fragmente eine Geschichte der Baukunst in Mittelalter*, in «Deutsches Museum», III, 1813, 3, pp. 224-246.
- RUMOHR 1813a
C. F. von Rumohr, *Vom Ursprunge der gotischen Baukunst*, in «Deutsches Museum», III, 1813, 5-6, pp. 361-383, 465-501.
- RUMOHR 1813b
C. F. von Rumohr, *Einige Nachrichten von Altertümern des transalpbirgischen Sachsens*, in «Deutsches Museum», IV, 1813, 2, pp. 479-515.
- GOETHE 1816
J. W. Goethe, *Viaggio in Italia* [1816], Torino 1965.
- PUNGILEONI 1817-1821
L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, I-III, Parma 1817-1821.
- FIORILLO 1820
J. D. Fiorillo, *Blicke auf die gegenwärtigen Zustand der Malerey, besonders dey den Deutschen*, Hannover 1820.
- PASSAVANT 1820
J. D. Passavant, *Ansichten über der bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neu-deutsches Malerschule zu betrachten ist*, Heidelberg 1820.
- GOETHE 1821
J. W. Goethe, *Annali. Diario giornaliero e annuale ad integrazione delle altre mie confessioni* [1821], La Spezia 1992.
- RUMOHR 1822
C. F. von Rumohr, *Geist der Kochkunst von Joseph König. Über und herausgegeben von K. F. v. Rumohr*, Stuttgart-Tübingen 1822.



12. Palma il Vecchio, Martirio di San Pietro Martire, Alzano Lombardo, Museo della basilica di San Martino vescovo

- 1831
RUMOHR 1831
C. F. Rumohr, *Italienische Forschungen*, III [1831], in *Sämtliche Werke*, a cura di E. Y. Dilk, IV, Hildesheim-Zürich-New York 2003.
- 1832
RUMOHR 1832
C. F. Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen* [1832], in *Sämtliche Werke*, a cura di E. Y. Dilk, XII, Hildesheim-Zürich-New York 2003.
- 1833
L'Eco 1833
L'Eco Tedesco pubblicato in Milano, in «L'Eco», 85, 17 luglio 1833, p. 339.
Prospecto 1833
Prospecto per l'Eco dell'anno 1833. Ai lettori, in «L'Eco», 1833, p. 6.
- 1834
MOSCHINI 1834
G. Moschini, *Giovanni Bellini e i Pittori contemporanei*, Venezia 1834.
SCHOTTKY 1834
J. M. Schottky, *Das Madonnenbild in Besitze des Herrn Luigi Pozzi*, in «Echo», 44, 12 aprile 1834, pp. 175-176.
- 1835
BRENTANO VON ARNIM 1835
B. Brentano von Arnim, *Il carteggio di Goethe con una bimba* [1835], I, Milano-Roma 1932.
Geschichte 1835
Geschichte der Königl. Kustferstichsammlung zu Copenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Brullot, a cura di C. F. von Rumohr, J. M. Thiele, Leipzig 1835.
- 1837
RUMOHR 1837
C. F. von Rumohr, *Gemälde von Moretto*, in «Echo», luglio 1837, pp. 7-11.
- 1838
D'ARCO 1838
C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1838.
FIOCCHI 1838
G. Fiocchi, *Otto giorni a Milano. Ossia guida alle cose più rimarchevoli della città e suoi dintorni divisa in otto passeggiate*, Milano 1838.
- 1838
RUMOHR 1838
C. F. von Rumohr, *Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey, und zurück über die Schwetz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landau und Staatswirtschaft*, Lübeck 1838.
- 1841
Catalogue 1841
Catalogue des tableaux composant la Galerie de feu son Eminence le Cardinal Feich, Rome 1841.
- 1844
Milano 1844
Milano e il suo territorio, a cura di L. Litta Modignani, C. Bassi, A. Re, II, Milano 1844.
SCHULZ 1844
H. W. Schulz, *Karl Friedrich von Rumohr. Sein Leben und seine Schriften*, Leipzig 1844.
- 1844
STEFFENS 1844
H. Steffens, *Was ich erlebte* [1844], III, Stuttgart 1996.
- 1845
KRAFFT 1845
A. Krafft, *Verzeichnis der kais. Kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1845.
- 1822-1825
BOTTARI, TICOZZI 1822-1825
G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, I-VIII*, Milano 1822-1825.
- 1823
RUMOHR 1823
C. F. von Rumohr, *Sammlung für Kunst und Historie*, II, Hamburg 1823.
- 1824
Di un quadro 1824
Di un quadro di Raffaello. Articolo comunicato, in «Antologia», 40, aprile 1824, pp. 177-178.
- 1825
CARTA 1825
G. B. Carta, *Nouvelle description de la ville de Milan*, Milano 1825.
- 1826
BROGNOLI 1826
P. Brognoli, *Nuova Guida per la città di Brescia*, Brescia 1826.
- 1826-1899
Guida 1826-1899
Guida di Milano per l'anno, Milano 1826-1899.
- 1827
CASELLI 1827
G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti dell'abate Giuseppe Caselli*, Milano 1827.
- 1827
RUMOHR 1827
C. F. Rumohr, *Italienische Forschungen*, I-II [1827], in *Sämtliche Werke*, a cura di E. Y. Dilk, II-III, Hildesheim-Zürich-New York 2003.
- 1829
AMBROSOLI 1829
F. Ambrosoli, *Sopra il quadro, creduto originale di Raffaello, e posseduto da' sign. Brocca, negozianti in Milano* [1826], in F. Longhena, A. C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremère de Quincy voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena*, Milano 1829, pp. 623-627.
- 1829
BOSSI 1829a
L. Bossi, *Sopra un quadro rappresentante la Madonna Annunziata, posseduto dal sig. Fortunato Gozzi di Milano*, in F. Longhena, A. C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremère de Quincy voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena*, Milano 1829, pp. 398-402.
- 1829
BOSSI 1829b
L. Bossi, *Sopra un ritratto di Antonio Tebaldeo, dipinto da Raffaello, e posseduto dal cav. e professore Antonio Scarpa in Pavia*, in F. Longhena, A. C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremère de Quincy voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena*, Milano 1829, pp. 638-641.
- 1829
Notizie 1829
Notizie intorno ad un prezioso quadretto, riputato di Raffaello, e posseduto dall'abate Vincenzo Mocchetti professore a Milano nell'I. R. Liceo di S. Alessandro, in F. Longhena, A. C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremère de Quincy voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena*, Milano 1829, pp. 408-411.
- 1830
Catalogo 1830
Catalogo della Galleria già Caldenara Pino la cui vendita in dettaglio comincerà il 16 agosto 1830, Milano 1830.
- 1830
RUMOHR 1830
C. F. von Rumohr, *Ursprung der Besitzlosigkeit des Colonen im neueren Toscana*, Hamburg 1830.

- RANSONNET 1845
C. Ransonnet, *Sopra un dipinto di Alessandro Bonvicino soprannominato il Moretto di Brescia. Discorso*, Brescia 1845.
- 1846
Die Kunstsammlung 1846
Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumobr / beschreibend dargest. von J. G. A. Frenzel. Verzeichniss einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C. F. L. F. v. Rumobr, Lübeck 1846.
- ROSINI 1850
G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti. Seconda edizione*, III, Pisa 1850.
- 1855-1858
MÜNDLER 1855-1858
O. Mündler, *The Travel Diary of Otto Mündler 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd, London 1985.
- 1869
GRUYER 1869
F. A. Gruyer, *Les vierges de Raphael et l'iconographie de la vierge*, III, Paris 1869.
- 1871
CAVALCASELLE, CROWE 1871
G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *A History of painting in North Italy* [1871], a cura di T. Borenius, III, London 1912.
- SACCHI 1871
P. E. Sacchi, *Guida per Milano e pei laghi Maggiore, di Como e di Lugano, pel Varesotto, la Brianza*, Milano 1871.
- 1878
CAVALCASELLE, CROWE 1878
G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e il suo tempo*, II, Firenze 1878.
- 1882
VENTURI 1882
A. Venturi, *La Regia Galleria Estense* [1882], Modena 1989.
- 1884
CAVALCASELLE, CROWE 1884
G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Raffaello. La sua vita e le sue opere*, I, Firenze 1884.
- 1886
SCHNORR von CAROLSFELD 1886
J. Schnorr von Carolsfeld, *Briefe aus Italien. Geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827*, Gotha 1886.
- 1898
L'opera del Moretto 1898
L'opera del Moretto, a cura di P. Da Ponte, Brescia 1898.
- 1899
PASSAVANT 1899
J. D. Passavant, *Raffaello di Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, a cura di G. Guasti, II, Firenze 1899.
- 1900
RIEGEL 1900
H. Riegel, *Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Gemälde-Sammlung*, Braunschweig 1900.
- 1905
BERENSON 1905
B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*, London 1905.
- Raffael 1905
Raffael. Des Meisters Gemälde in 202 Abbildungen mit einer biographischen Einleitung, a cura di A. Rosenberg, Stuttgart-Leipzig 1905.
- WOERMANN 1905
K. Woermann, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1905.
- 1912
POLLACK 1912
F. Pollack, s.v. *Cattaneo Gaetano*, in *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, VI, Leipzig 1912, p. 191.
- 1913
Katalog 1913
Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel, Berlin 1913.
- 1914
STOCK 1914
F. Stock, *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelms IV. mit Carl Friedrich von Rumobr*, in «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», XXXV, 1914, Beiheft, pp. 1-84.
- 1920
SCHLOSSER 1920
J. von Schlosser, *Il fondatore della nuova indagine artistica, Carl Friedrich von Rumobr* [1920], in «Paragone», 297, 1974, pp. 3-24.
- SCHLOSSER 1920b
J. von Schlosser, *Il fondatore della nuova indagine artistica, Carl Friedrich von Rumobr*, II [1920], in «Paragone», 299, 1975, pp. 3-18.
- VENTURI 1920
A. Venturi, *Raffaello*, Roma 1920.
- 1921
LUGT 1921
F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921.
- TARRACH 1921
A. Tarrach, *Studien über die Bedeutung Carl Friedr. V. Rumobrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1921, pp. 97-138.
- WAETZOLDT 1921
W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumobr*, II, Leipzig 1921.
- 1925
STOCK 1925
F. Stock, *Rumobrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XLVI, 1925, Beiheft, pp. 1-76.
- VENTURI 1925
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento, parte prima*, Milano 1925.
- 1926
LONGHI 1926
R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese* [1926], in *Saggi e ricerche 1925-1928*, I, Firenze 1967, pp. 284-287.
- MATHER 1926
F. J. Mather, *The Princeton Raphael*, in «Art in America», XIV, 2, 1926, pp. 73-80.
- VENTURI 1926
L. Venturi, *Il gusto dei primitivi* [1926], Torino 1972.
- 1927
BERTARELLI, MONTI 1927
A. Bertarelli, A. Monti, *Tre secoli di vita milanesa 1630-1875*, Milano 1927.

- KRIS 1929
E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, I-II, Wien 1929.
- SUIDA 1929
W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi* [1929], a cura di M. T. Fiorio, Vicenza 2001.
- 1931-1932
DELL'ACQUA 1931-1932
E. Dell'Acqua, *Annibale Fontana*, tesi di laurea, Regia Università di Milano, a.a. 1931-1932.
- 1932
SPAHN 1932
A Spahn, *Palma il Vecchio*, Leipzig 1932.
- 1934
FIOCCO 1934
G. Fiocco, *Paolo Veronese*, Roma 1934.
- SCHMIDT 1934
P. F. Schmidt, s.v. *Rippenhausen Franz und Johannes*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, XXVIII, Leipzig 1934, pp. 339-340.
- 1935
SIGISMUND 1935
E. Sigismund, s.v. *Rumobr Carl Friedrich Freiberr von*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, XXIX, Leipzig 1935, pp. 202-203.
- 1936
BORENIUS 1936
T. Borenius, *Catalogue of the pictures and drawings at Harewood and elsewhere in the collection of the Earl of Harewood*, Oxford 1936.
- 1939
GADDA 1939
C. E. Gadda, *La "Mostra leonardesca" di Milano*, in «Nuova Antologia», 407, 1939, pp. 470-479.
- 1949
TIETZE 1949
H. Tietze, s.v. *Rumobr Carl Friedrich von*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, XXX, Roma 1949, p. 238.
- 1955
BERENSON 1955
B. Berenson, *Lotto*, Milano 1955.
- 1956
LUGT 1956
F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes. Supplément*, La Haye 1956.
- MORASSI 1956
A. Morassi, *Tiziano. Gli affreschi della scuola del Santo a Padova*, Milano 1956.
- OTTINO DELLA CHIESA 1956
A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956.
- 1958
BERENSON 1958
B. Berenson, *Pittura italiana del Rinascimento. La scuola veneta*, I, Londra-Firenze 1958.
- 1960
ARSLAN 1960
E. Arslan, s.v. *Altichiero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 557-558.
- LEVI PISETZKY 1960
R. Levi Pisetzky, *La vita e le vesti dei milanesi durante la Restaurazione*, in *Storia di Milano*, XIV, Milano 1960, pp. 741-797.
- SPELLANZON 1960
C. Spellanzon, *La cultura, il giornalismo e lo sviluppo economico nel decennio 1820-1830*, in *Storia di Milano*, XIV, Milano 1960, pp. 132-147.
- 1961
FERRARI 1961
M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961.
- 1962
ARSLAN 1962
E. Arslan, s.v. *Avanzi Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, pp. 640-641.
- HEINEMANN 1962
F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I-II, Venezia 1962.
- MEZZANOTTE 1962
P. Mezzanotte, *Accademia ed eclettismo romantico*, in *Storia di Milano*, XV, Milano 1962, pp. 319-386.
- 1964
OTTINO DELLA CHIESA 1964
A. Ottino Della Chiesa, s.v. *Barezzi Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 340-341.
- PREVITALI 1964
G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.
- 1965
BALLARIN 1965
A. Ballarin, *Palma il Vecchio*, Milano 1965.
- MELLINI 1965
G. L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965.
- 1967
ANDREWS 1967
K. Andrews, *I Nazareni*, Milano 1967.
- GHISALBERTI 1967
F. Ghisalberti, *Il numismatico Gaetano Cattaneo (1771-1841)*, in «Rendiconti. Classe di Lettere dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere», 101, 1967, pp. 761-782.
- OTTINO DELLA CHIESA 1967
A. Ottino Della Chiesa, *Leonardo pittore*, Milano 1967.
- 1968
LECHI 1968
F. Lechi, *I quadri della collezione Lechi in Brescia*, Firenze 1968.
- MARIACHER 1968
G. Mariacher, *Palma il Vecchio*, Milano 1968.
- MARINI 1968
R. Marini, *L'opera completa di Veronese*, Milano 1968.
- PESENTI 1968
F. R. Pesenti, *La Pittura*, in *La Certosa di Pavia*, testi di M. G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F. R. Pesenti, Milano 1968, pp. 81-113.
- 1969
HERZOG 1969
E. Herzog, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Hanau 1969.
- PALLUCCHINI 1969
R. Pallucchini, *Tiziano*, I-II, Firenze 1969.

- WETHEY 1969
H. Wethey, *The paintings of Titian*, I, London 1969.
- 1970
ROMANO 1970
G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970.
- 1971
DUSSLER 1971
L. Dussler, *Raphael. A critical catalogue of his pictures, wall-paintings and tapestries*, London-New York 1971.
- SEBASTIANI 1971
L. Sebastiani, s.v. *Bossi Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 323-327.
- WETHEY 1971
H. Wethey, *The paintings of Titian*, II, London 1971.
- 1973
CAPRA 1973
C. Capra, s.v. *Calderara Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma 1973, pp. 584-585.
- KEGEL 1973
G. Kegel, s.v. *Carl Friedrich von Rumohr*, in *Schleswig-Holsteinisches Biographisches Lexicon*, III, Neumünster 1973, pp. 230-235.
- MEDIOLI MASOTTI 1973
P. Medioli Masotti, *Paolo Toschi*, Parma 1973.
- MELZI D'ERIL 1973
G. Melzi d'Eril, *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano 1973.
- ZERI, GARDNER 1973
F. Zeri, E. E. Gardner, *Italian Paintings. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Venetian School*, Vicenza 1973.
- 1974
LISE 1974
G. Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1974.
- 1975
I pittori 1975
I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, a cura di P. Zampetti, I, Bergamo 1975.
- MARIACHER 1975
G. Mariacher, *Giovanni Busi detto Cariani*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, I, Bergamo 1975, pp. 247-255.
- ZAMPETTI 1975a
P. Zampetti, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, I, Bergamo 1975, pp. 86-97.
- ZAMPETTI 1975b
P. Zampetti, *Lorenzo Lotto*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, I, Bergamo 1975, pp. 1-6.
- 1976
BORA 1976
G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Milano 1976.
- GOULD 1976
C. Gould, *The paintings of Correggio*, London 1976.
- HASKELL 1976
F. Haskell, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London 1976.
- HAYWARD 1976
J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism 1540-1620*, London 1976.
- ISERMAYER 1976
C. A. Isermeyer, *Le traduzioni tedesche delle vite*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso, Firenze 1976, pp. 805-813.
- PEVSNER 1976
N. Pevsner, *I musei* [1976], in *I luoghi del museo. Tipo e forma tra tradizione e innovazione*, a cura di L. Basso Peressut, Roma 1985, pp. 63-69.
- 1978
VALCANOVER 1978
F. Valcanover, *Il classicismo cromatico di Tiziano*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1978, pp. 43-49.
- 1979
BAROCCHI 1979
P. Barocchi, *Nota critica*, in *Gli Scritti d'arte della Antologia di G. P. Vieuzeux*, 1821-1833, VI, Firenze 1979, pp. 9-67.
- DILLY 1979
H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979.
- FLEMING 1979
J. Fleming, *Art dealing and the Risorgimento II*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, pp. 492-508.
- Giovan Battista Moroni* 1979
Giovan Battista Moroni (1520-1578), catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Bergamo 1979.
- GREGORI 1979
M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, III, Bergamo 1979, pp. 96-139.
- I pittori 1979*
I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, a cura di P. Zampetti, III, Bergamo 1979.
- PARISE 1979
N. Parise, s.v. *Cattaneo Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma 1979, pp. 458-461.
- ROSSI 1979
F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979.
- SCOTTI 1979
A. Scotti, *Brena 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale Milanese*, Firenze 1979.
- 1980
BERENGO 1980
M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980.
- LEHMANN 1980
J. M. Lehmann, *Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Fridingen 1980.
- LUCCO 1980
M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980.
- 1981
Catalogue 1981
Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, a cura di A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaud, II, Paris 1981.
- GUAZZONI 1981
V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981.

HIRST 1981

M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

MARINAS 1981

C. Marinas, *La Galerie Espagnole*, in J. Baticle, C. Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris 1981, pp. 13-26.

MONDINI 1981

M. Mondini, *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, in *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di M. Mondini, C. Zani, Brescia 1981, pp. 17-22.

I Nazareni 1981

I Nazareni a Roma, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, S. Susinno, Roma 1981.

PASSAMANI 1981

B. Passamani, *La collezione Tosio dal privato al pubblico*, in *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di M. Mondini, C. Zani, Brescia 1981, pp. 9-16.

PIANTONI 1981

G. Piantoni, *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, S. Susinno, Roma 1981, pp. 30-38.

1982

DE SETA 1982

C. De Setta, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in *Il Paesaggio. Storia d'Italia. Annali*, a cura di C. De Setta, V. Torino 1982, pp. 127-263.

Leonardo 1982

Leonardo all'Ambrosiana. Il Codice Atlantico. I Disegni di Leonardo e della sua cerchia, a cura di L. Cogliati Arano, A. Marinoni, Milano 1982.

MOTTOLA MOLFINO 1982

A. Mottola Molfino, *Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite e restauri*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 243-250.

NATALE 1982a

M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

NATALE 1982b

M. Natale, *Introduzione*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 11-21.

PODRO 1982

M. Podro, *The critical historians of art*, London 1982.

ROMANO 1982

G. Romano, *Gaudenzio Ferrari*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, a cura di G. Romano, Torino 1982, pp. 61-64.

1983

BROWN 1983

D. A. Brown, *Raphael and America*, catalogo della mostra, Washington 1983.

FIORIO 1983

M. T. Fiorio, *Una scheda per Cesare Magni*, in «Paragone», XXXIV, 401-403, 1983, pp. 94-99.

PALLUCCHINI, ROSSI 1983

R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo 1983.

Raffaello 1983

Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria, catalogo della mostra, a cura di C. Maltese, Genova 1983.

1984

ALBERICI 1984

C. Alberici, *Il Cenacolo di Leonardo nelle stampe. Giuseppe Bossi e il Cenacolo*,

in *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, a cura di C. Alberici, Milano 1984, pp. 49-57.

ARCARI 1984

G. Arcari, *L'immagine di Virgilio a Mantova*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso mantovano*, Modena 1984, pp. 194-210.

BRAMBILLA BARCILON 1984

P. Brambilla Barcilon, *Il Cenacolo di Leonardo in Santa Maria delle Grazie. Storia condizioni problemi*, Ivrea 1984.

GOMBRICH 1984

E. Gombrich, *Giulio Romano. Il Palazzo del Te* [1984], Mantova 1999.

KEMPER 1984

D. Kemper, *Litterärhistorie-romantische Utopie - kunstgeschichtliche Poesie-drei Modelle der Renaissance-rezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832*, in *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der Italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, a cura di S. Vietta, Stuttgart-Weimar 1984, pp. 116-135.

Leonardo 1984

Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra, a cura di C. Alberici, Milano 1984.

SCARPELLINI 1984

P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984.

1985

ANDERSON 1985

J. Anderson, *Otto Mündler and his travel diary*, in O. Mündler, *The Travel Diary of Otto Mündler 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd, London 1985, pp. 7-64.

BALLARIN 1985

A. Ballarin, *Problemi di Leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio* [1985], in A. Ballarin, *Le due conferenze degli anni Ottanta*, Cittadella 2005, pp. 3-57.

I disegni 1985

I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia in Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi a Firenze, a cura di C. Pedretti, Firenze 1985.

GORNI 1985

B. Gorni, *San Satiro e Santa Maria presso San Satiro*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, pp. 288-291.

MEYER ZUR CAPELLEN 1985

J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

SCHLEIER 1985

E. Schleier, *Italienische Malerei des 13. bis 18. Jahrhunderts. Deutsche, Französische und Spanische Malerei des 17. Jahrhunderts*, in *Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke*, a cura di H. Bock, R. Grosshans, J. Helch, W. H. Köhler, F. Schlieier, Berlin 1985.

1986

BOCK 1986

H. Bock, *La pittura*, in *I musei statali a Berlino ovest. Storia e collezioni*, a cura di A. Grote, Firenze 1986, pp. 26-35.

Italian paintings 1986

Italian paintings. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian School, a cura di F. Zeri, E. E. Gardner, Vicenza 1986.

I Musei 1986

I Musei statali a Berlino ovest. Storia e collezioni, a cura di A. Grote, Firenze 1986.

TRAVERSARI 1986

G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1986.

BORA 1987
G. Bora, *Due tavole leonardesche. Nuove indagini sul musico e sul San Giovanni dell'Ambrosiana*, Vicenza 1987.

DI FABIO 1987
C. Di Fabio, *Geografia e forme della scultura in Liguria*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, testi di I. Botto, C. Bozzo Dufour, C. Dagnino, C. Di Fabio, A. Frondoni, R. Lopez Torrijos, E. Parma Armani, F. R. Pesenti, L. Tagliarferro, I, Genova 1987, pp. 86-130.

Disegni 1987
Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, L. Cogliati Arano, M. T. Fiorio, P. C. Marani, Milano 1987.

LUCCO 1987
M. Lucco, *Note sparse sulla pale bellunese di Paris Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno, a cura di G. Fossaluzza, E. Manzano, Treviso 1987, pp. 163-169.

MARIANI CANOVA 1987
G. Mariani Canova, *Paris Bordon: problematiche cronologiche*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno, a cura di G. Fossaluzza, E. Manzano, Treviso 1987, pp. 137-157.

PAULIN 1987
P. Paulin, *Ludwig Tieck*, Stuttgart 1987.

PETRIOLI TOFANI 1987
A. Petrioli Tofani, *Inventario 2. Disegni esposti*, Firenze 1987.

THIÉBAUT 1987
D. Thiébaud, *Ajaccio, musée Fesch. Les Primitifs italiens*, Paris 1987.

VANNINI 1987
S. Vannini, *Il Cardinal Fesch e la sua collezione*, in *Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1987, pp. 301-314.

Alessandro Bonvicino 1988
Alessandro Bonvicino il Moretto, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, Bologna 1988.

BEGNI REDONA 1988
P. V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.

DELL'ACQUA 1988
G. A. Dell'Acqua, *La «Scuola Bresciana» e il Moretto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, Bologna 1988, pp. 11-15.

DILK 1988
E. Y. Dilk, *Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca*, in *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il medioevo*, atti della settimana di studio, Bologna-Berlino 1988, pp. 221-242.

FURLAN 1988
C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988.

GREGORI 1988
M. Gregori, *Sulle tracce della storiografia ottocentesca: qualche osservazione aggiuntiva sulla pittura sacra del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, Bologna 1988, pp. 29-32.

MARTINENGO 1988
A. Martinengo, *Lope de Vega e il teatro nazionale*, in F. Guazzelli, G. Mancini, A. Martinengo, C. Samonà, *La letteratura spagnola dei Secoli d'Oro*, Milano 1988, pp. 455-480.

PASSAMANI 1988
B. Passamani, *Il «Raffaello bresciano»: formazione ed affermazione di un mito*,

in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, Bologna 1988, pp. 16-28.

Pinacoteca 1988
Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese. 1300-1535, a cura di F. Zeri, Milano 1988.

RYLANDS 1988
P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988.

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

AGOSTI, FARINELLA 1989
G. Agosti, V. Farinella, *Qualche difficoltà nella carriera di Cesare da Sesto*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, pp. 325-333.

AUTELLI 1989
F. Autelli, *Pitture murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica*. Catalogo ragionato, Milano 1989.

BARNAUD, GUINARD 1989
G. Barnaud, P. Guinard, s.v. *Bonaparte Luciano*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di E. Castelnuovo, M. Laclotte, B. Toscano, I, Torino 1989, p. 393.

BINAGHI OLIVARI 1989
M. T. Binaghi Olivari, *Giuseppe Apolloni, il primo restauratore di Brera*, in «Arte Cristiana», 731, 1989, pp. 139-144.

FERINO PAGDEN 1989
S. Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 65-96.

FROMMEL 1989
L. Frommel, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 97-133.

GOLZIO 1989
V. Golzio, *Raphael and Siena*, in C. Pedretti, *Raphael. His life and work in the splendors of Italian Renaissance*, Firenze 1989, pp. 66-67.

HINTERDING, HORSCH 1989
E. Hinterding, F. Horsch, «A small but choice collection»: the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849), in «Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art», XIX, 1-2, 1989, pp. 14-15.

MAZZOCCA 1989
F. Mazzocca, *Conoscitori e artisti tedeschi a Firenze tra Rumohr e l'«Antologia»*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze 1989, pp. 43-51.

PASSAMANI 1989
B. Passamani, *L'affermazione di Callisto*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano 1989, pp. 163-175.

Pinacoteca 1989
Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese. 1535-1796, a cura di F. Zeri, Milano 1989

SACCHI 1989
R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere*, in «Storia dell'arte», LXVII, 1989, pp. 201-218.

AGOSTI 1990
G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

BISTOLETTI BANDERA 1990
S. Bistoletti Bandera, *Il gruppo del «Sepolcro» di Agostino de' Fondulis*, in *Il Sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, a cura di S. Bistoletti

Bandera, Cinisello Balsamo 1990, pp. 49-57.

FAVARETTO 1990

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

MARANI 1990

P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milano 1990.

MUTH 1990

H. Muth, s.v. *Horny Franz Theobald*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di E. Castelnuovo, M. Laclotte, B. Toscano, II, Torino 1990, pp. 823-824.

1991

BICKENDORF 1991

G. Bickendorf, *Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Wiesbaden 1991, pp. 359-374.

BINAGHI OLIVARI 1991

M. T. Binaghi Olivari, *Lo strappo degli affreschi in età napoleonica*, in «Osservatorio delle arti», 6, 1991, pp. 68-73.

HEINEMANN 1991

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani. Supplementi a ampliamenti*, III, Hildesheim 1991.

MÜLLER-TAMM 1991

P. Müller-Tamm, *Rumobrs «Hausalt der Kunst»: zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit*, Hildesheim 1991.

1992

AUERBACHER-WEIL 1992

L. Auerbacher-Weil, s.v. *Nazareni*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di E. Castelnuovo, M. Laclotte, B. Toscano, III, Torino 1992, pp. 807-809.

BENATI 1992

D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo 300*, Bologna 1992.

DORIA 1992

G. Doria, *L'opulenza ostentata nel declino di una città, in Genova nell'Età barocca*, catalogo della mostra, a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna 1992, pp. 13-17.

Il Duomo 1992

Il Duomo di Trento. Architettura e scultura, I-II, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1992.

GEDDO 1992

C. Geddo, *Le pale d'altare di Giampietrino: ipotesi per un percorso stilistico*, in «Arte Lombarda», 101, 1992, pp. 67-82.

ERCOLI 1992

G. Ercoli, *Storia della critica d'arte*, Milano 1992.

1993

AGOSTI 1993

B. Agosti, «*Raphael and Salaino in Santa Maria presso San Celso, Milan*», in «The Burlington Magazine», 1085, CXXXV, 1993, pp. 563-565.

BALLARIN 1993

A. Ballarin, *Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di M. Laclotte, G. Nepi Sciré, Paris 1993, pp. 305-315.

BICKENDORF 1993

G. Bickendorf, *Die Tradition der Kennerschaft: von Lanzi über Rumobrs und Waagen zu Morelli*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale, a cura di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri,

I, Bergamo 1993, pp. 25-47.

Giovan Paolo Lomazzo 1993

Giovan Paolo Lomazzo e i Fucchini della Val di Blenio. Rabisch, a cura di D. Isella, Torino 1993.

KEGEL 1993

Carl Friedrich von Rumobrs, *Briefe an Johann Georg Rist*, a cura di G. Kegel, Buchholz-Norheide 1993.

Le siècle de Titien 1993

Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra, a cura di M. Laclotte, G. Nepi Sciré, Paris 1993.

MELLER 1993

P. Meller, *Bronzetti del Caradosso?*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno, a cura di L. Castelfranchi, J. Shell, Milano 1993, pp. 531-536.

VAISSE 1993

P. Vaisse, s.v. *Riepenhausen Franz e Jobannes*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di E. Castelnuovo, M. Laclotte, B. Toscano, IV, Torino 1993, p. 625.

1994

KUSTODIEVA 1994

T. Kustodieva, *The Hermitage catalogue of western European painting. Italian painting*, I, Firenze 1994.

NOVA 1994

A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

SCHÖNWALDER 1994

J. Schönwalder, *Jobann Dominicus Fiorillo und Carl Friedrich von Rumobrs*, in *Jobann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, in *Jobann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen*, atti del convegno, Göttingen 1994, pp. 388-401.

1995

AGOSTI 1995

B. Agosti, *Contributi su Annibale Fontana*, in «Prospettiva», LXXVIII, 88, 1995, pp. 70-74.

BACCHESCHI 1995

E. Baccheschi, *Le sale del Palazzo*, in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, testi di C. Cattaneo Adorno, P. Boccardo, E. Baccheschi, E. Gavazza, Bologna 1995, pp. 31-48.

BAETJER 1995

K. Baetjer, *European paintings in the Metropolitan Museum of Modern Art by artists born before 1865*, New York 1995.

BALLARIN 1995

A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I, Cittadella 1995.

DILK 1995

E. Y. Dilk, *Un «practischer Aesthetiker» alla scuola schellingiana. Lettere inedite di Carl Friedrich von Rumobrs a Caroline e Friedrich Wilhelm Schelling*, in *Studia Theodisca II*, a cura di F. Cercignani, Milano 1995, pp. 147-176.

BARTOLI CONTINI 1995

R. Bartoli Contini, *La Galleria Bonaparte, in Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia. (1804-1840)*, a cura di M. Natoli, Roma 1995, pp. 315-576.

CARLONI 1995

R. Carloni, *Per una ricostruzione della collezione dei dipinti di Luciano, in Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia. (1804-1840)*, a cura di M. Natoli, Roma 1995, pp. 5-47.

HASKELL 1995

F. Haskell, *Luciano Bonaparte collezionista, in Luciano Bonaparte. Le sue colle-*

zioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia. (1804-1840), pp. 1-4.

MÉYER 1995

S. A. Meyer, *Per l'esercizio del senso del bello. Teoria e storiografia artistica in Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821)*, in «Neoclassico», 7-8, 1995, pp. 34-49.

MUSSINI 1995

M. Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Reggio Emilia 1995.

PEDROCCO, PIGNATTI 1995

F. Pedrocchi, T. Pignatti, *Véronese*, I-II, Milano 1995.

1996

BORROMEIO 1996

A. Borromeo, *Il lago d'Orta e il lago Maggiore: sacro e profano*, in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1996, pp. 351-357.

FRANGI 1996

F. Frangi, *Maestro della Pala Solomon*, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 21-31.

Gemäldegalerie 1996

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, a cura di H. Bock, Berlin 1996.

MARANI 1996

P. C. Marani, *Pittura e decorazione dalle origini del Santuario fino al 1534. Giorgio da Saronno, Alberto da Lodi, Bernardino Luini e Cesare Magni*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M. L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo 1996, pp. 140-184.

ROSSI 1996

M. Rossi, *Gaudenzio Ferrari e la decorazione della cupola*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M. L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo 1996, pp. 205-227.

RUIZ MANERO 1996

J. M. Ruiz Manero, *Rafael y su escuela*, in *Pittura italiana del siglo XVI en España*, Madrid 1996.

SACCHI 1996

R. Sacchi, s.v. *Ferrari Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 578-579.

SCHNACKENBURG 1996

B. Schnackenburg, *Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel. Text*, Mainz 1996.

1997

EDELEIN-BADIE 1997

B. Edelin-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris 1997.

FRANGI 1997

F. Frangi, *Girolamo Fighino ritrovato*, in «Nuovi Studi», 3, 1997, pp. 31-40.

KEGEL 1997

G. Kegel, *Carl Friedrich von Rumohr mecenate di artisti tedeschi in Italia*, in *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*, catalogo della mostra, a cura di D. Riccardi, Milano 1997, pp. 83-92.

KULTERMANN 1997

U. Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza 1997.

HÖLTER 1997

A. Hölder, s.v. *Fiorillo Giovanni Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 188-189.

MUSEO 1997

Museo d'arte antica del Castello Sforzesco: Pinacoteca. Dal Medioevo al primo Cinquecento, a cura di M. T. Fiorio, I, Milano 1997.

SPIRITI 1997

A. Spirti, s.v. *Fontana Annibale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 614-618.

VOGTHERR 1997

A. M. Vogtherr, *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des Ersten Berliner Kunstmuseums*, in «Beiheft zu Jahrbuch der Berliner Museen», XXXIX, 1997, pp. 178-213.

1998

BORA 1998a

G. Bora, *I Leonardeschi e il disegno*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 93-120.

BORA 1998b

G. Bora, *Bernardino Luini*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 325-370.

BORA 1998c

G. Bora, *Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595)*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 52-66.

DI FABIO 1998

C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VFXIV*, Cinisello Balsamo 1998.

FIORIO 1998a

M. T. Fiorio, *Leonardismo e leonardismi*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 39-63.

FIORIO 1998b

M. T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 131-162.

FIORIO 1998c

M. T. Fiorio, *Cesare Magni*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 385-396.

FOSSALUZZA 1998

G. Fossaluzza, *Pittori veneti a Milano nel Cinquecento*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 44-52.

Galleria 1998

Galleria nazionale di Parma, a cura di L. Fornari Schianchi, II, Milano 1998.

GARDNER 1998

E. E. Gardner, *A bibliographical repertory of Italian Private Collections*, a cura di C. Ceschi e K. Baetjer, I, Vicenza 1998.

MANCINI 1998

M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venezia 1998.

MARANI 1998a

P. C. Marani, *Il problema della "bottega" di Leonardo: la "pratica" e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'arte e la pittura*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 9-37.

MARANI 1998b

P. C. Marani, *Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 275-300.

MARANI 1998c

P. C. Marani, *Leonardo a Milano attraverso i disegni del Codice Atlantico*, in P. C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, Novara 1998, pp. 17-21.

MAZZOCCA 1998

F. Mazzocca, *Dal Sublime di Michelangelo all'arte cristiana: la fortuna degli artisti e le ricerche storiografiche, in Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli 1998, pp. 847-857.

Museo 1998

Museo d'arte antica del Castello Sforzesco: Pinacoteca. Cinquecento, a cura di M.T. Fiorio, II, Milano 1998

NEGRO, ROIO 1998

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Bologna 1998.

Pittura a Milano 1998

Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo, a cura di M. Gregori, Milano 1998.

Rabisch 1998

Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano 1998.

SACCHI 1998

R. Sacchi, *Piste gaudenziane*, in «Paragone», XLIX, 579, 1998, pp. 46-64.

Santa Giulia 1998

Santa Giulia Museo della città. L'età romana. La città. Le iscrizioni, Milano 1998.

SHELL 1998a

J. Shell, *Leonardo di fronte agli artisti lombardi*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 65-91.

SHELL 1998b

J. Shell, *Gian Giacomo Caprotti, detto Salai*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. Bora, M. T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell, Milano 1998, pp. 397-406.

VENTURELLI 1998

P. Venturelli, *"E per tal variar natura è bella". Arti decorative a Milano tra Leonardo e Lomazzo*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano 1998, pp. 77-100.

1999

ANDERSON 1999

J. Anderson, *Frizzonomia in Bergamo*, in *Ex fumo lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas*, Budapest 1999, pp. 233-252.

BETHHAUSEN 1999a

P. Betthausen, s.v. *Carl Friedrich von Rumohr*, in P. Betthausen, P. Feist, C. Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart-Weimar 1999, pp. 332-335.

BETHHAUSEN 1999b

P. Betthausen, s.v. *Johann David Passavant*, in P. Betthausen, P. Feist, C. Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart-Weimar 1999, pp. 300-301.

BETHHAUSEN 1999c

P. Betthausen, s.v. *Ludwig Schorn*, in P. Betthausen, P. Feist, C. Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart-Weimar 1999, pp. 369-370.

BRAMBILLA BARCILON 1999

P. Brambilla Barcilon, *Il restauro*, in P. Brambilla Barcilon, P. C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano 1999, pp. 342-444.

FURLAN 1999

C. Furlan, *Fabio di Maniago e il suo contributo alla storiografia artistica del Friuli*, in F. Di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*. Edizione terza ricorretta e accresciuta, a cura di C. Furlan, Udine 1999, pp. XIII-LXIX.

Giuseppe Longhi 1999

Giuseppe Longhi 1766-1831 e la scuola di incisione dell'Accademia di Brera, a cura di A. Crespi, Monza 1999.

HUECK 1999

I. Hueck, *Archivforschungen zu einer Geschichte der italienische Kunst. Carl Friedrich von Rumohr, Johannes Gaye, Karl Frey*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'arte a Firenze*, atti del convegno internazionale, Venezia 1999, pp. 119-129.

MARANI 1999

P. C. Marani, *Leonardo una carriera di pittore*, Milano 1999.

2000

BALLARIN 2000

A. Ballarin, *Il Maestro della Pala Sforzesca*, in *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale (1480-1530). Milano nell'età di Ludovico il Moro. Parte seconda. Altri problemi di leonardismo milanese di fine Quattrocento*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, II, Padova 2000, pp. 76-126.

CAMMAROTA 2000a

G. P. Cammarota, *La Galleria Zambecari. Una collezione per la città*, in *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la Quadreria Zambecari*, a cura di J. Bentini, Bologna 2000.

CAMMAROTA 2000b

G. P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. La collezione Zambecari*, Bologna 2000.

FIORIO 2000

M. T. Fiorio, *Giovan Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano - Roma 2000.

Giovanni Battista Moroni 2000

Giovanni Battista Moroni renaissance portraitist, catalogo della mostra, a cura di P. Humfrey, Fort Worth 2000.

Giuseppe Molteni 2000

Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Milano 2000.

LEWIS 2000

D. Lewis, *Valerio Belli: un catalogo ragionato dei cristalli di rocca*, in *Valerio Belli Vicentino 1468-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 123-135.

MAZZOCCA 2000

F. Mazzocca, *Il ritrattista mondano e il pittore della vita del popolo*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Milano 2000, pp. 19-37.

OLIVARI 2000

M. Olivari, *Contributi documentari sulla prima attività degli istituti di tutela. Molteni "ispettore" di Brera*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Milano 2000, pp. 57-68.

RICHARDS 2000

J. Richards, *Altichiero. An artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000.

ROSSI 2000

F. Rossi, *Giuglielmo Lochis e il mercato antiquario [1999]*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 254-269.

ROVETTA 2000

A. Rovetta, *L'Ambrosiana di primo Ottocento: ampliamenti e allestimenti*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 236-243.

STOCKHAUSEN 2000

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

Valerio Belli 2000

Valerio Belli *Vicentino 1468-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000.

VILLATA 2000

E. Villata, *Macrino d'Alba*, Savigliano 2000.

2001

BAKER, HENRY 2001

C. Baker, T. Henry, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, London 2001.

Bergamo 2001

Bergamo. *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 2001.

BOTTI 2001

L. Botti, *Carlo d'Arco critico d'arte*, in *Giornata di studi in onore di Carlo d'Arco*, atti del convegno, a cura di R. Signorini, Mantova 2001, pp. 143-160.

FLORES D'ARCAIS 2001

F. Flores d'Arcais, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano 2001.

Fondazione 2001

Fondazione Magnani Rocca. *Catalogo generale*, a cura di S. Tosini Pizzetti, S. Roffi, Firenze 2001.

HILLER VON GAERTINGEN 2001

R. Hiller von Gaertingen, *Giovanni Metzger der Schneider Fanteschi und Napoleon: zur Erwerbungsgechichte der San Gaggio-Tafeln des Lorenzo di Credi in den Uffizien in Florenz*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergoldt, Venezia 2001, pp. 695-700.

LEHMANN 2001

J. M. Lehmann, *Zur Knienden Leda mit ihren Kindern von Giampietrino in der Kasseler Gemäldegalerie*, in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, Weimar 2001, pp. 92-105.

LOCHER 2001

H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1850*, München 2001.

Muséo 2001

Muséo d'arte antica del Castello Sforzesco: *Pinacoteca. Scuole Straniere*, a cura di M. T. Fiorio, V. Milano 2001.

Il politico 2001

Il politico di *Macrino d'Alba nella Certosa di Pavia. Il restauro*, a cura di P. C. Marani, M. Olivari, Voghera 2001.

ROVETTA 2001

A. Rovetta, *Ampliamenti e allestimenti nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, testi di M. Ballarini, F. Buzzi, P. F. Fumagalli, M. Navoni, M. Panizza, C. Pasini, G. Ravasi, M. Rodella, M. Rossi, A. Rovetta, G. Rumi, A. Sartori, Milano 2001, pp. 309-341.

VILLATA 2001A

E. Villata, *Gian Giacomo de Alladio, detto Macrino d'Alba*, in *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Savigliano 2001, pp. 3-21.

VILLATA 2001B

E. Villata, *Il politico di Macrino d'Alba. Scheda storico-critica*, in *Il politico di Macrino d'Alba nella Certosa di Pavia. Il restauro*, a cura di P. C. Marani, M. Olivari, Voghera 2001, pp. 11-13.

VILLATA 2001C

E. Villata, *Macrino d'Alba*, in *Il politico di Macrino d'Alba nella Certosa di Pavia. Il restauro*, a cura di P. C. Marani, M. Olivari, Voghera 2001, pp. 59-60.

2001-2002

QUATTRINI 2001-2002

C. Quattrini, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in «Nuovi Studi», VI-VII, 9, [2001-2002] 2003, pp. 57-76.

2002

BATICLE 2002

J. Baticle, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe, in Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, catalogo della mostra a cura di G. Lacambre, G. Tintertow, Paris 2002, pp. 139-151.

CERVINI 2002

F. Cervini, *Liguria Romanica*, Milano 2002.

DE VECCHI 2002

P. L. De Vecchi, *Raffaello*, Milano 2002.

Il ritratto 2002

Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2002.

ROMANO 2002

G. Romano, *Documenti e monumenti: il caso di Bernazzano*, in «Quaderni storici», XXXVII, 2, 2002, pp. 333-343.

SCHOFIELD, SIRONI 2002

R. Schofield, G. Sironi, *New information on San Satiro*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardi*, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 281-297.

TINTERTOW 2002

G. Tintertow, *Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France*, in *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, catalogo della mostra, a cura di G. Lacambre, G. Tintertow, Paris 2002, pp. 16-83.

2003

AGOSTI 2003

G. Agosti, [Senza titolo], in «Solchi», VII, 1-2, 2003, pp. s.n.

CARULLO 2003

G. Carullo, *Palazzo Frizzoni. Storia di un palazzo, storia di una famiglia, storia di una città*, Bergamo 2003.

FRISONI 2003

F. Frisoni, *Venere e Amore*, Brescia 2003.

GINZBURG 2003

C. Ginzburg *Battling over Vasari. A tale of three countries*, in *The art historian: national traditions and institutional practices*, a cura di M. Zimmermann, Williamstown 2003, pp. 41-56.

KARGE 2003

H. Karge, *Das Kunstblatt Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsschreibung in 200 Jahre Kunstgeschichte im München. Positionen - Perspektiven - Polemik 1780-1980*, München-Berlin 2003, pp. 44-56.

KJÆRBOE 2003

J. Kjarboe, *Carl Friedrich von Rumohr und Dänemark. Ein Beitrag zur dänischen Museumsgeschichte*, Heide in Holstein 2003.

KUSTODIEVA 2003

T. Kustodieva, *La Madonna Litta. Storia di un capolavoro di Leonardo*, in *Leonardo. La Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietroburgo*, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, Roma 2003, pp. 27-49.

Leonardo 2003

Leonardo da Vinci master draftsman, a cura di C. C. Bambach, New York 2003.

Paolo da Caylina 2003

Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento, a cura di P. V. Begni Redona, Brescia 2003, pp. 97-98.

Vincenzo Foppa 2003

Vincenzo Foppa, *Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003.

2004

AGOSTI 2004

B. Agosti, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 162-166.

BICKENDORF 2004

G. Bickendorf, *Le visual et la narration. La tension des methods dans les Recherches Italiennes de Rumobr*, in *Pour une «économie de l'art»*, a cura di M. Espagne, Paris 2004, pp. 94-109.

CARMINATI 2004

M. Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano 2004.

DILK 2004

E. Y. Dilk, *Rumobr et la Lombardie ou «l'art de cultiver les champs»*, in *Pour une «économie de l'art»*, a cura di M. Espagne, Paris 2004, pp. 178-199.

FACCHINETTI 2004

S. Facchinetti, *Cinque stanze per Moroni. Frammenti di fortuna storica*, in *Giovann Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004, pp. 31-61.

Giovann Battista Moroni 2004

Giovann Battista Moroni, *Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004.

HÖLTER 2004

A. Hölder, *La constellation Rumobr - Tieck - Fiorillo*, in *Pour une «économie de l'art»*, a cura di M. Espagne, Paris 2004, pp. 125-145.

JACOB, KÖNIG-LEIN 2004

S. Jacob, S. König-Lein, *Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Braunschweig 2004.

KRÄFTNER 2004

J. Kräftner, *Die fürstlichen Sammlungen*, in *Liechtenstein Museum Wien. Die Sammlungen*, a cura di J. Kräftner, München-Berlin-London-New York 2004, pp. 11-24.

Liechtenstein Museum 2004

Liechtenstein Museum Wien, *Die Sammlungen*, a cura di J. Kräftner, München-Berlin-London-New York 2004.

MEYER 2004

S. A. Meyer, *Il corso di archeologia di Ch.G. Heyne a Göttingen: l'antico all'università*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico fortuna di Canova*, a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 67-83.

Le memorie 2004

Le memorie di Giuseppe Bossi, *Diario di un artista nella Milano Napoleonica 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano 2004.

PALAZZOLO 2004

M. I. Palazzolo, s.v. *Lampato Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, pp. 241-244.

PENNY 2004

N. Penny, *The sixteenth Century Italian paintings*, I-II, London 2004.

Pinacoteca nazionale 2004

Pinacoteca nazionale di Bologna, *Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, I, Venezia 2004.

PLEBANI 2004

P. Plebani, *La collezione di casa Moroni: sulle tracce del pittore di Albino*, in *Giovann Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004, pp. 201-211.

2005

AGOSTI 2005a

G. Agosti, *Ai fanatici della marchesa*, in *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga [1899-1903]*, a cura di S. Albonico, Milano 2005, pp. VII-XXXVII.

AGOSTI 2005b

G. Agosti, *Di un libro su Paolo da Caylina il giovane*, in «Prospettiva», 119-120, 2005-2006, pp. 165-180.

AGOSTI 2005c

G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005.

CANUTI 2005

R. Canuti, s.v. *Longhi Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 642-645.

CARDELLI 2005

M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005.

Carlo e Federico 2005

Carlo e Federico, *La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano 2005.

Il Cerano 2005

Il Cerano 1573-1632, *Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano 2005.

Gemäldegalerie 2005

Gemäldegalerie Alte Meister, a cura di H. Marx, II, Köln 2005.

HERMANN FIORE 2005

C. Hermann Fiore, *Sebastiano del Piombo e il Cristo porta croce della Galleria Borghese. Novità dal recente restauro e rapporti con Vittoria Colonna*, in «Storia dell'Arte», 110, 2005, pp. 33-74.

ISELLA 2005

D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere ed arti*, Torino 2005.

Pinacoteca Ambrosiana 2005

Pinacoteca Ambrosiana, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, I, Milano 2005.

SACCHI 2005

R. Sacchi *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I-II, Milano 2005.

Vittoria Colonna 2005

Vittoria Colonna e Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di P. Ragonieri, Firenze 2005.

2005-2006

VOLONTERI 2005-2006

M. C. Volonteri, *«Alla città di Milano offese quadri, stampe e disegni». La collezione Dell'Acqua - Tamzi al Castello Sforzesco*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore R. Sacchi, a.a. 2005-2006.

AUF DER HEYDE 2006

A. Auf der Heyde, *Una storia dell'arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul «Kunstblatt» (Rumobr, Förster, Gaye e qualche anticipazione su Selvatico)*, in «Annali di critica d'arte», II, 2006, pp. 425-451.

BALLARIN 2006

A. Ballarin, *La «Salomé» del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I-II, Cittadella 2006.

BALLARIN 2006a

A. Ballarin, *Un quadro trascurato del Moretto a Stoccolma [1963]*, in *La «Salomé» del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I, Cittadella 2006, pp. 3-10.

- BALLARIN 2006b
A. Ballarin, *Un disegno di Romanino (ed alcune osservazioni sul suo ruolo al Buonconsiglio)* [1970], in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I, Cittadella 2006, pp. 23-42.
- BALLARIN 2006c
A. Ballarin, *La Salomé del Romanino. Corso di Lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano* [1970-1971], in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I, Cittadella 2006, pp. 43-122.
- BALLARIN 2006d
A. Ballarin, *La cappella del Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia* [1988], in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I, Cittadella 2006, pp. 157-194.
- BALLARIN 2006e
A. Ballarin, *Da Le Siècle de Titien. Cinque dipinti bresciani* [1993], in *La "Salomé" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I, Cittadella 2006, pp. 255-286.
- BLANKENSTEIN 2006
D. Blankenstein, *Die Gemäldegalerie in Salzadblum bei Braunschweig, in Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, a cura di B. Savoy, Mainz am Rhein 2006, pp. 67-86.
- BUSCH 2006
W. Busch, *Goethe, die Brüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom, in Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, a cura di P. Chiarini, W. Hinderer, Würzburg 2006, pp. 13-57.
- CERTOSA 2006
Certosa di Pavia, a cura di F. M. Ricci, Parma 2006.
- COSTAMAGNA 2006
P. Costamagna, *Données historiques de la collection Fesch, in Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédecesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, atti del colloquio, a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, Ajaccio 2006, pp. 21-32.
- GOLENIA 2006
P. Golenia, *Die Gemäldegalerie in Kassel, in Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, a cura di B. Savoy, Mainz am Rhein 2006, pp. 175-197.
- HOCHMANN 2006
M. Hochmann, *Les tableaux vénétiens du XVI^e siècle dans la collection du cardinal Fesch, in Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédecesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, atti del colloquio, a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, Ajaccio 2006, pp. 81-89.
- KRÄFTNER 2006
J. Kräftner, *La storia delle Collezioni Principesche, in I Principi e le Arti. Dipinti e sculture dalle Collezioni Liechtenstein*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Galli Michero, J. Kräftner, Milano 2006, pp. 15-27.
- PORETTI 2006
S. Poretti, *I taccuini di Sir Charles Lock Eastlake (1852-1864) e i suoi viaggi milanesi*, in «Solchi», IX, 1-3, 2006, pp. 87-119.
- Romanino 2006
Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano, catalogo della mostra, a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. Frangi, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo 2006.
- TANZI 2006
M. Tanzi, *Tre spunti per "Calisto de la piazza"*, in «Prospettiva», 119-120, 2006, pp. 112-126.
- BONANOMI 2006-2007
M. M. Bonanomi, *La fortuna della pittura di paesaggio in Lombardia nella prima metà dell'Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore F. Mazzocca, a.a. 2006-2007.
- BINAGHI OLIVARI 2007
M. T. Binaghi Olivari, *Bernardino Laini*, Milano 2007.
- BRAMBILLA RANISE 2007
G. Brambilla Ranise, *La raccola dimezzata. Storia della dispersione della Pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo 2007.
- MOMESSO 2007
S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella 2007.
- NEPI SCIRÈ 2007
G. Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 2007.
- SACCHI 2007
R. Sacchi, *Da Varallo alla capitale. La maturità di Gaudenzio*, in «Sacri Monti», I, 2007, pp. 305-323.
- AGOSTI 2008
G. Agosti, *Per La collezione di Antonio Scarpa di Sergio Momesso*, in «Prospettiva», 128, 2007-2008, pp. 89-95.
- ALLOGGIO, SAPONARO 2008
F. Alloggio, S. Saponaro, *Il Centro Studi Piero della Francesca*, in «Concorso. Arti e Lettere», II, 2, 2008, pp. 57-81.
- ARBASINO 2008
A. Arbasino, *Su Correggio*, Milano 2008.
- HASKELL 2008
F. Haskell, *Correggio e la sua importanza nel diciottesimo e il diciannovesimo secolo*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva, Milano 2008, pp. 69-75.
- Mantegna 2008
Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008.
- MORANDOTTI 2008a
A. Morandotti, *Magnasco a Milano. la realtà della città e il panorama del collezionismo privato fra "vecchia" e "nuova" nobiltà* [1996], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 23-50.
- MORANDOTTI 2008b
A. Morandotti, *La mostra di pittura antica del 1799 e alcune fonti insolite per la storia del collezionismo fra Bergamo, Brescia e altri centri lombardi* [1999], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 51-76.
- MORANDOTTI 2008c
A. Morandotti, *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione* [1996], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 77-134.
- MORANDOTTI 2008d
A. Morandotti, *Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Münder* [1998], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 243-254.
- MORANDOTTI 2008e
A. Morandotti, *Il Morelli Circle e il collezionismo di disegni antichi a Milano* [1993], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 255-274.
- Sebastiano 2008
Sebastiano del Piombo 1485-1547, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, B. W. Lindermann, Milano 2008.
- MAZZOTTA 2009
A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, Bergamo 2009.
- ZANARDI RICCI 2009
M. Zanardi Ricci, *Tommaso Frizzoni il pittore svizzero di Bergamo. Per una monografia di un artista sconosciuto*, in *Arte e storia*, a cura di G. Mollisi, Lugano 2009.



13. Gaudenzio Ferrari e Giovanni Battista della Cerva,
Battesimo di Cristo, Milano, Santa Maria presso San Celso

