

INDICE

Introduzione	1
Parte 1	
1. Adolfo Venturi e l'Ungheria, scambi e relazioni: il carteggio.....	3
2. I Taccuini: descrizione fisica, datazione, contenuti.....	7
3. Dalla visione al testo: l'uso dell'appunto di viaggio.....	12
4. Cenni sulla storia del Museo e delle collezioni.....	16
Parte 2	
1. Trascrizione Taccuino Europeo.....	21
2. Trascrizione Taccuino Budapest – Zagabria.....	34
3. Trascrizione Taccuino Pittorico.....	39
Parte 3	
1. Catalogo.....	44
Appendice	
1. Identificazione opere.....	175
2. Trascrizione carteggio.....	186
Bibliografia	212

Introduzione

L'idea di trascorrere qualche mese a Budapest presso il Museo di Belle Arti nacque ben prima del progetto di tesi sui taccuini ungheresi di Adolfo Venturi. Nell'aprile 2012, in occasione di uno studio da me effettuato su una tavola di scuola sartesca, la *Madonna con Bambino e San Giovannino* conservata presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola (Genova), mi ero recato personalmente a Budapest per vedere, a scopo di confronto, la *Sacra Famiglia con San Giovannino* attribuita a Pier Francesco Foschi dello Szépművészeti Múzeum. In quell'occasione ebbi la fortuna di conoscere Vilmos Tátrai, conservatore del Museo, col quale intrapresi in seguito una fruttuosa corrispondenza.

Il fascino suggestivo della capitale ungherese, l'importanza della collezione permanente del Museo e l'amichevole disponibilità dimostratami da Vilmos e dalla direttrice della Pinacoteca Antica, Dora Sallay, mi convinsero nell'inviare nell'estate 2013, una richiesta formale al direttore László Baán per intraprendere un tirocinio presso l'istituzione museale da lui diretta. Fu solo un caso, dunque, che, quando al principio del settembre 2013 proposi al Professor Pellegrini di seguirmi nel percorso di tesi, questi mi suggerisse l'argomento di studio che è oggetto della presente trattazione, ovvero i taccuini di viaggio ungheresi di Adolfo Venturi conservati presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa. La sorte non avrebbe potuto serbare destino migliore.

Il primo passo fu naturalmente quello di recarmi a Pisa munito di macchina fotografica per poter consultare le carte oggetto del futuro studio e procurarmene una riproduzione fotografica. Successivamente ero pronto per partire e alla metà dell'ottobre 2013 ebbe avvio il mio soggiorno a Budapest. La mia ricerca prese le mosse direttamente dall'indagine dei taccuini e risulta, naturalmente, banale, ma necessario sottolineare come la visione diretta delle opere, l'aiuto di storici dell'arte esperti e ben disposti ad aiutare un giovane studioso e l'accesso agli archivi del Museo abbiano non solo facilitato ma inverato i risultati della presente ricerca.

Questo studio si sostanzia in tre sezioni principali. La prima parte, di stampo discorsivo, serve da introduzione all'argomento trattato e si articola in quattro punti: gli scambi e le relazioni intrattenute da Adolfo Venturi con il mondo culturale ungherese, analizzate sostanzialmente attraverso il carteggio, anch'esso conservato presso l'Archivio della Scuola Normale di Pisa; la presentazione dei taccuini, ovvero descrizione fisica, proposte di datazione e resoconto generale dei contenuti trattati; la funzione e l'utilizzo dell'appunto

di viaggio nella metodologia di Venturi; la storia del museo e delle varie raccolte che andarono a costituire nel corso del tempo la collezione permanente.

Seguono, nella seconda parte, le trascrizioni dei taccuini, mentre la terza è costituita da un catalogo ragionato che prende in rassegna tutte le opere menzionate da Venturi, in ordine di numero di inventario. Nelle schede l'attenzione si appunta su tre aspetti principali. Anzitutto vi è la questione attributiva, ovvero ci si chiede: cosa dice Venturi in merito all'attribuzione? La sua opinione è in linea con quella degli altri storici dell'arte a lui contemporanei (con particolare attenzione ai pareri di Cavalcaselle, Morelli e Berenson)? E ancora: come è cambiata l'attribuzione dai tempi di Venturi? Cosa si dice oggi? In secondo luogo, l'attenzione si è concentra sull'analisi delle note di viaggio relativamente all'opera in esame, per poi spostarsi, infine, sull'eventuale confronto tra le annotazioni e i testi editi. Non sempre tuttavia questo è possibile dal momento che non tutte le opere appuntate da Venturi nei taccuini saranno poi oggetto di studio nelle pubblicazioni scientifiche.

In Appendice, infine, si è ritenuto opportuno inserire un elenco delle opere identificate in ordine di apparizione nei taccuini, carta per carta; segue la trascrizione del carteggio¹.

¹ Non è stata effettuata la trascrizione della lettera n. 2 inviata a Venturi da Georg Klösz il 13 maggio 1879 per incompresibilità della grafia.

Parte 1

1 . Adolfo Venturi e l'Ungheria, scambi e relazioni: il carteggio.

I rapporti tra Adolfo Venturi e la città di Budapest furono intensi e coinvolsero numerose personalità appartenenti all'ambito culturale ungherese, non solo direttori e vari funzionari del Museo Nazionale e, successivamente, del costituito Museo di Belle Arti, ma anche critici, mercanti, fotografi e funzionari del Regio Consolato d'Italia in Ungheria.

Un resoconto di tutte queste relazioni ci viene restituito dal carteggio conservato presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa e costituito da trentacinque missive, scritte principalmente in italiano, ma anche in francese e tedesco, che si dipanano lungo un arco di tempo a partire dall'anno 1879 fino al 1937. Generalmente si tratta di scambi di informazioni e fotografie, piuttosto che di richieste di consulenze e semplici scambi di cortesia. Passiamo brevemente in rassegna i documenti.

La prima missiva², in francese, risale, come detto, all'anno 1879: il mittente è Ferenc de Pulszky (1814 - 1897), padre del futuro direttore del Museo Karoly Pulszky (1853 - 1899), il quale ricopriva in quel periodo il ruolo di “Inspector general de Musees et Biblioteques du Royamme”, l'oggetto è l'invio di informazioni richieste da Venturi “sur le selles d'ivoire du Musées de Budapest” a cui segue poi l'invio delle relative fotografie da parte del fotografo Georg Klöesz il 13 maggio dello stesso anno³. Allora Venturi, impegnato nella stesura del Cataogo della Regia Galleria Estense, non era ancora lo storico dell'arte famoso e stimato in tutta Europa che diventerà in seguito e questo dimostra quanto siano precoci gli scambi tra il giovane studioso e l'Ungheria.

Dal 1879 si fa un salto di otto anni per arrivare al 1897, momento in cui la posizione di Venturi era invece già internazionalmente riconosciuta, quando troviamo una missiva scritta su carta intestata del Regio Consolato Generale d'Italia in Ungheria⁴. Il mittente è il funzionario V. A. Tattay il quale scrive a Venturi: "Eccole una lettera del Conte Nigro pel Principe Clary, mediante la quale ella otterrà sicuramente le facilitazioni assicurate". Si tratta, questa, di un'informazione molto importante dal momento che

2 Cfr Trascrizione carteggio, n. 1, 09/04/1879.

3 Cfr Trascrizione carteggio, n. 2, 13/05/1879.

4 Cfr Trascrizione carteggio, n. 3, 24/08/1897.

dimostrerebbe che, come il Nostro dichiara nelle *Memorie Autobiografiche*⁵, egli fu effettivamente a Budapest per la prima volta nell'estate del 1897. Un'altro passo della missiva risulta interessante, dove Tattay scrive a chiusura: "P. s. mi permetto di ricordare il promessomi invio dei regolamenti in vigore per l'esportazione degli oggetti d'arte"; era questa, infatti, una questione che stava molto a cuore a Venturi⁶.

Al 1900 risale la prima missiva inviata da Simon Meller, storico dell'arte ungherese impiegato dal 1901 presso il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria Nazionale, la cui corrispondenza con Adolfo Venturi si spinge fino all'anno 1921; si tratta per lo più di scambi di informazioni e materiale fotografico⁷ ma anche di lettere di raccomandazione⁸. Risulta di una certa rilevanza, infine, l'ultima missiva inviata a Venturi da Meller il 15 giugno 1921⁹ in cui si legge: "Mi dispiace infinitamente che non sarò a Budapest durante la Sua visita [...]. Ho avvertito il Signor Sándor Lederer [...]. Nel Museo nostro ho avvertito il Signor Dott. De Petrovics, direttore generale del Museo, che spera d'aver l'onore di fare la Sua conoscenza e che Le farà vedere tutto che Lei desidera [...]". Nel giugno del 1921, dunque, Venturi fu a Budapest e in quell'occasione conobbe il direttore Elek Petrovics; lo conferma anche una lettera di Sándor Lederer del 16 giugno dello stesso anno¹⁰ in cui si legge: "In ogni caso mi presenterò sabato mattina alle ore 9 (a. m.) nell'albergo Hungaria, e mi ritengo fortunato d'essere a' suoi ordini".

Al 1901 risale l'unica missiva inviata da Josef Hampel¹¹, funzionario presso il dipartimento archeologico del Museo Nazionale, relativa ad uno scambio, già accennato in una lettera di Meller¹², "fra la sezione archeologica del museo naz. ed il museo delle Terme". In particolare: "Il nostro museo darebbe una serie di fogli rappresentanti oggetti della nostra epoca, detta della migrazione in cambio per le fotografie fatte delle antichità di Castel Trosino ecc"¹³.

5 Venturi [1927] 1991.

6 Si pensi alla vicenda del politico degli Erri, cfr Agosti 1996.

7 Cfr Trascrizione carteggio, n. 4, 31/12/1900; n. 5, 26/03/1901; n. 7, 25/11/1901; n. 9, 06/03/1902.

8 Cfr Trascrizione Carteggio, n. 13, 25/10/1919: "Mi prendo la libertà di presentarLe la Signorina Margherita Baracs che s'occupa di storia dell'arte e pensa di completare i suoi studi a Roma. Ella è studente della nostra Università e diligentissima nella scienza nostra."; n. 14, 28/10/1919: "Le raccomando caldissimamente la Baronessa Ida Kohner, figlia del B. A. Kohner il di cui magnifica collezione Lei ha forse veduto qui. La Signorina Baronessa è pittrice distintissima e pensa restare più tempo a Roma, dove vorrebbe vedere le collezioni pubbliche e private".

9 Cfr Trascrizione carteggio, n. 16, 15/06/1921.

10 Cfr Trascrizione carteggio, n. 17, 16/06/1921.

11 Cfr Trascrizione carteggio, n. 6, 20/04/1901.

12 Cfr Trascrizione carteggio, n. 5, 26/03/1901.

13 Queste immagini saranno pubblicate nel primo capitolo del secondo volume della *Storia dell'Arte Italiana*, 1902.

Ad un altro funzionario del regio consolato d'Italia in Ungheria, Guglielmo Finger, appartengono rispettivamente due missive, una del 1902¹⁴ e l'altra del 1904¹⁵. Nella prima Finger fa riferimento ad un "quadretto, attribuito a Giorgione" facente parte della collezione Pulszky che, a quanto pare, Venturi era interessato ad acquistare. Tuttavia "Il curatore della successione [...] dubitando che si tratti di una cosa di molto valore, non vuole sobbarcarsi alla responsabilità di cederlo sotto mano [...]. Egli intende perciò comprendere quell'oggetto nella pubblica asta che allestirà per vendere, al miglior offerente, gli oggetti ancor esistenti."; Finger, infine, si impegna ad avvertire Venturi "con debita anticipazione, del giorno che sarà fissato per l'asta in questione, affinché Ella possa, se crede, approfittarne". Nella stessa missiva Finger menziona l'avvocato Bene, "ch'è il curatore", con il quale "la S. V. Ill.ma ebbe pure occasione di intrattenersi in proposito". Alla luce di queste osservazioni possiamo con tutta ragionevolezza supporre che il piccolo quadro attribuito a Giorgione a cui si fa riferimento nella missiva sia proprio quello, non identificato, ampiamente descritto nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (cc. 50 - 53) che Venturi vide presso il "Dr Bene Ödön ägyvéd. / Casa dell'avv. del Pulzk. / Budapest, akadémiá - utcza 14 sz" (c. 50) definendolo "cosa finissima che mi pare proprio Giorgione" (c. 50). Anche la seconda lettera di Finger datata 1904 risulta interessante, dal momento che vi è scritto: "Al Hôtel London dove mi ero tosto recato, mi dissero che Ella fosse già partito fin dal 30 settembre n. s.". Venturi fu dunque a Budapest nel settembre del 1904.

Un altro importante interlocutore del Nostro fu il famoso storico dell'arte ungherese Sándor Lederer; la sua prima missiva risale all'anno 1906, mentre l'ultima si data al 1924. Si tratta per lo più di scambi di cortesia¹⁶, raccomandazioni¹⁷, scambi di fotografie e informazioni¹⁸.

Della corrispondenza con il critico Gyorgy Gombosi il carteggio della Scuola Normale conserva, invece, unicamente due lettere¹⁹ concernenti scambi di materiale fotografico. Di scarso rilievo anche le missive inviate da Elek Petrovics, direttore del Museo,²⁰ e dal

14 Cfr Trascrizione carteggio, n. 8, 06/02/1902.

15 Cfr Trascrizione carteggio, n. 10, 05/10/1904.

16 Cfr Trascrizione carteggio, n. 11, 30/03/1906, n. 20, 29/02/1924.

17 Cfr Trascrizione carteggio, n. 15, 01/11/1919: "Approfitto dell'occasione, che mia parente si rende a Roma, per salutarla di tutto cuore [...]. Dunque mi permetta di raccomandare alla sua amabile accoglienza la Signorina Baronessa Ida Kohner porgitrice di questa. / Le sarei infinitamente grato per ogni attenzione, che avrà la bontà di recare alla mia raccomandata [...]".

18 Cfr Trascrizione carteggio, n. 18, 07/07/1921.

19 Cfr Trascrizione carteggio, n. 21, 30/06/1924; n. 32, 17/06/1936.

20 Cfr Trascrizione carteggio, n. 22, 09/05/1925; n. 24, 15/11/1927; n. 25, 17/01/1928; n. 26, 20/09/1929; n. 27, 25/08/1930; n. 28, 17/11/1933; n. 29, 20/11/1934.

conservatore Gabriel de Terey²¹.

Si conservano, inoltre, richieste di perizie e consulenze inviate da mercanti d'arte, quali John Hahn²² e Martin Porkay²³, ma anche da privati, come la già mentovata Desiré de Fürst²⁴.

L'ultima missiva in ordine cronologico inviata da Budapest a Venturi è datata 1938; il mittente è il restauratore italiano Mauro Pelliccioli che dice di trovarsi a Budapest "per lavori affidatimi dal Governo Ungherese e per istruire artisti ungheresi nell'arte del restauro" e che risponde ad una richiesta di invio di materiale fotografico da parte di Venturi²⁵.

Le relazioni intrattenute a distanza con questo nutrito gruppo di corrispondenti, insieme ai ripetuti viaggi a Budapest compiuti da Venturi, gli permisero di rimanere sempre aggiornato rispetto alla realtà culturale ungherese e agli eventi della vita artistica più significativi, di cui furono sempre prontamente informati anche i lettori dell'«Arte»²⁶.

21 Cfr Trascrizione carteggio, n. 23, 24/09/1925.

22 Cfr Trascrizione carteggio, n. 30, 25/09/1935.

23 Cfr Trascrizione carteggio, n. 31, 23/05/1936.

24 Cfr Trascrizione carteggio, n. 33, 10/12/1936.

25 Cfr Trascrizione Carteggio, n. 35, 03/02/1938.

26 Per un resoconto dettagliato di tutte le pubblicazioni apparse sull'«Arte» riferite all'ambito culturale magiaro o allo studio di opere conservate in Ungheria si veda Federighi 2011.

2. I Taccuini: descrizione fisica, datazione, contenuto.

I taccuini di viaggio di Adolfo Venturi, conservati presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, nei quali è possibile rintracciare riferimenti ad opere viste e analizzate da Venturi nella capitale ungherese sono tre: il *Taccuino Budapest – Zagabria*, il *Taccuino Europeo* e il *Taccuino pittorico*²⁷.

In realtà solo il primo può essere considerato propriamente un taccuino poiché si tratta di un piccolo blocchetto di dimensioni 12,8 x 6,8 cm rilegato attraverso una costola rigida nera applicata su uno dei lati corti, alla quale corrisponde una tratteggiatura per permettere l'eventuale strappo delle carte; i restanti tre bordi delle pagine sono dorati. Il taccuino, che risulta mutilo delle prime carte, la cui perdita è stata probabilmente favorita dalla tratteggiatura, è attualmente costituito da ottantasei fogli (non numerati da Venturi), di cui ottantacinque ancora attaccati alla costola e uno (c. 1) ora sciolto, ma un tempo parzialmente adeso e, dunque, riconducibile con assoluta certezza ad esso. Altre due carte, poi, denominate 'carta sciolta 1' e 'carta sciolta 2' nella trascrizione del taccuino disponibile online sul sito Studi di Memofonte²⁸, sono state ricondotte ad esso, si dice, “in base al contenuto”. Verificando tale informazione, però, è stato rilevato che la 'carta sciolta 2' è effettivamente riconducibile al *Taccuino Budapest – Zagabria*, contenendo informazioni relative ad un dipinto conservato nella Galleria di Budapest (n. inv. 73), ma lo stesso non si può dire in riferimento alla 'carta sciolta 1'. In essa si fa riferimento a vari dipinti accomunati dalla presenza del “cappello alla bersagliera”; anche grazie ai disegni che accompagnano le note si pensa qui di poter identificare la “Venere del museo del Louvre” e la “figura della Gall. Borghese” rispettivamente con la *Venere* conservata al Museo del Louvre di Lucas Cranach il Vecchio e la *Venere* della Galleria Borghese dello stesso maestro. Alla luce di questo si può presumere che anche le tre opere numerate (“19. Lucrezia col capello di velluto rosso”, “49. Altra Giuditta”, “121. Anche una delle tre Grazie”) siano opere di Cranach in cui, come nelle due Veneri citate, appare il tema del cappello alla bersagliera. Nessuna di questa tre opere però può essere identificata con dipinti conservati presso il Museo di Belle Arti di Budapest, che pure conserva alcuni capolavori del maestro tra cui il *Matrimonio Mistico di Santa Caterina* (n. inv. 133) e la *Salomè con la testa di San Giovanni Battista* (n. inv. 132).

²⁷ Si utilizzano qui le denominazioni dei taccuini utilizzate da Pellegrini 2011.

²⁸ www.docart900.memofonte.it/fonte/show/oggetto_id/4587/cursor_fonte/7/query/venturi, ultima consultazione 04/11/2013.

Risulta incerto inoltre a quali “fotografie esposte” faccia riferimento Venturi in cui “il cappello alla bersagliera si vede ai n. 225, 222, 221 rapp.ti Giuditta”.

Tornando al Taccuino, delle ottantasei carte sicuramente ascrivibili ad esso sette sono lasciate bianche (cc. 28, 58, 82 – 86) mentre altre sette (cc. 75 – 81) sono dedicate alla Galleria Strossmayer di Agram (Zagabria) e sono state qui trascritte ma non studiate. Le note sono riportate con inchiostro nero o a matita e, ad eccezione di poche carte (cc. 3, 4, 5, 6, 19) le quali presentano annotazioni e disegni anche sul verso, per la maggior parte sono vergate solo su un lato del foglio.

Per quanto riguarda il *Taccuino Europeo*, non si tratta di un vero e proprio taccuino fisicamente organico, bensì di una raccolta di fascicoli di dimensioni diverse, riuniti in un secondo tempo da Venturi attraverso una rilegatura oggi quasi del tutto saltata, che contengono la descrizione di opere viste in molteplici località europee. Questa raccolta, lacunosa in alcune sue parti, è attualmente costituita da 159 carte (non numerate da Venturi) tutte scritte su entrambe i lati, ad eccezione della c. 30 v. lasciata bianca. Ciascuna opera è stata numerata progressivamente da Venturi con una matita rossa e a conclusione del taccuino troviamo un indice autografo dove vengono elencate in ordine alfabetico tutte le località visitate e, per ciascuna, gli estremi numerici delle opere ivi vedute; dall'indice apprendiamo che quelle che fanno riferimento alla capitale ungherese sono comprese tra i numeri 535 e 651, ma, a causa di una lacuna, possiamo oggi apprezzare solo le descrizioni delle opere a partire dalla n. 599.

Anche per quanto riguarda il *Taccuino Pittorico* non si può parlare propriamente di taccuino, trattandosi nuovamente di una raccolta di fascicoli, successivamente ricomposti, facenti riferimento a viaggi effettuati in più località, sia italiane che europee. In questo caso Venturi ha piegato i fogli in due ottenendo dei blocchetti delle stesse dimensioni (15 x 20), non rilegati, di cui utilizza per lo più solo la pagina destra, vergando le note con inchiostro seppia, per la maggior parte, e blu e con la matita. Qui il Nostro non numera le singole opere come nel *Taccuino Europeo*, ma ciascuna carta in alto a destra utilizzando la solita matita rossa dalla n. 1 alla n. 843, anche se si riscontrano alcune lacune. Le carte in cui Venturi fa riferimento ad opere viste a Budapest sono quelle comprese tra la 814 (in alto a sinistra è scritto “Budapest”) e la 821.

Per quanto riguarda il *Taccuino Budapest – Zagabria* e il *Taccuino Europeo* Federighi²⁹ propone una datazione tra il 1897 e il 1899. Come termine *post quem*, infatti, si assume

29 Federighi, 2011.

l'anno a cui risale il primo soggiorno di Venturi a Budapest, come racconta egli stesso nelle *Memorie Autobiografiche*³⁰ e come sembrerebbe confermare una missiva del 24 agosto 1897 inviata a Venturi da V. A. Tattay, funzionario del Regio Consolato Generale d'Italia in Ungheria, dove si legge: "Eccole una lettera del Conte Nigro pel Principe Clary, mediante la quale ella otterrà sicuramente le facilitazioni assicurate."; si fa qui riferimento, dunque, ad una sorta di raccomandazione che sarebbe dovuta servire a Venturi per essere ricevuto da detto Principe una volta arrivato a Budapest. Il termine *ante quem*, invece, è costituito dall'anno di pubblicazione dei due testi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest* (Venturi 1900a) e *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti* (Venturi 1900b), in cui ricorrono regolarmente frasi ed espressioni riprese puntualmente dai taccuini. In particolare Federighi mette in evidenza che le note del *Taccuino Budapest – Zagabria* ricorrono con più frequenza nell'articolo dell'«Arte», mentre quelle del *Taccuino Europeo* maggiormente nel catalogo della Galleria Crespi. Per le ragioni suddette appare del tutto ragionevole supporre una datazione dei taccuini intorno agli anni 1897 e 1899.

Federighi, inoltre, pospone la datazione del *Taccuino Budapest – Zagabria* all'anno 1899 proponendo una posteriorità cronologica rispetto al *Taccuino Europeo*. Tale ipotesi si fonda su due osservazioni: la prima consiste nel fatto che il *Ritratto d'uomo* di Sebastiano del Piombo (n. inv. 1384) e le quattro teste di angeli attribuite dubitativamente allo Spagna (n. inv. 1200 - 1203) di cui Venturi tratta nel *Taccuino Budapest – Zagabria*, non figurano nei cataloghi del Museo del 1897, ma rispettivamente compaiono in quelli del 1898 e del 1901. Tale motivazione non appare qui del tutto stringente dal momento che il solo fatto che le opere non fossero esposte non significa necessariamente che Venturi non potesse vederle, al contrario egli fa spesso menzione, sia nei taccuini che nel saggio dell'«Arte», di opere non esposte facendo supporre che esistessero già a quel tempo dei depositi e che lui ne avesse accesso³¹. La seconda osservazione, più convincente rispetto alla precedente, ma non

30 Venturi [1927] 1991.

31 Ess.: in riferimento al *San Rocco curato dall'angelo* di Moretto da Brescia (n. inv. 1253) Venturi scrive nel saggio dell'«Arte»: "Di questo maestro v'è, pure tra i quadri non esposti, un enorme San Rocco seduto sotto un albero [...]"; della *Sacra Famiglia con San Giovannino* (n. inv. 1032) ascritta a Marco Palmezzano si legge: "Del Palmezzano esiste sì nella raccolta ungherese un quadro di una *Sacra Famiglia*, ma non è esposto al pubblico nelle sale della pinacoteca [...]"; di una *Madonna con Bambino* ascritta a Cima da Conegliano (n. inv. 98) afferma: "Tutto è un po' grosso per il Cima, tanto da farci pensare ad un suo imitatore, a quel tale che in un'altra Madonna [n. inv. 1247], non esposta, della Galleria stessa si firma [...]"; e ancora nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 56) si fa riferimento ai due quadri raffiguranti la *Cattura di Cristo* (n. inv. 1230) e l'*Andata al calvario* (n. inv. 1231) come il "seguito della predella di cui un pezzo è nella Galleria [la *Flagellazione*, n. inv. 1161]".

risolutiva, riguarda il *San Giovanni Evangelista* (n. inv. 99) che viene attribuito a Mocetto nel *Taccuino Europeo* e che compare nei cataloghi del 1897 e 1898 con tale attribuzione, mentre nel *Taccuino Budapest – Zagabria* l'opera viene ascritta a Girolamo da Santacroce, attribuzione con il quale figura nel catalogo del 1901.

Per quanto riguarda il *Taccuino Pittorico*, anche in questo caso abbiamo dei termini che ci aiutano a circoscrivere i limiti cronologici della datazione. Abbiamo un sicuro termine *post quem*: nonostante sappiamo che Venturi fu a Budapest nel settembre 1904³² possiamo escludere con certezza che sia questa la data a cui ascrivere il taccuino poiché in esso la numerazione delle opere non corrisponde a quella d'inventario utilizzata negli altri taccuini, ma coincide con quella adottata da Gabriel Térey, curatore dell'allestimento in occasione dell'apertura del nuovo Museo di Belle Arti (dicembre 1906). Come termine *ante quem*, invece, si può ragionevolmente pensare che a causa della malattia agli occhi che colpì Venturi nel 1912 e per la quale fu operato l'anno dopo e del seguente scoppio della Grande Guerra nel 1914, gli ultimi viaggi possano risalire non oltre all'anno 1911. In questo arco di tempo (1906 – 1911) Federighi spinge la datazione del taccuino intorno agli anni 1910 – 1911 sulla base della presenza di alcuni volumi nella biblioteca di Venturi, in particolare il catalogo della mostra della collezione Nemes tenutasi al Museo di Belle Arti nel 1910, un manuale di viaggio dell'Austria - Ungheria del 1911 e sulla base di un riscontro tra alcune annotazioni su un'opera attribuita a Giovanni Santi (c. 818, n. 85) e un passo del saggio *Il primo maestro di Raffaello* (Venturi 1911).

Nel *Taccuino Europeo* troviamo la descrizione di una sessantina di opere viste da Venturi a Budapest; esse appartengono per la maggior parte al Quattro e Cinquecento italiano. Tre sono le opere del Seicento citate: i *Giuocatori e bari* di Regnier (n. inv. 610), la *Franciulla dormiente* (n. inv. 609) e la *Parabola dei ciechi* (n. inv. 627) ascritte a Domenico Fetti; mentre quattro appartengono al Settecento: il *San Giacomo maggiore* di Tiepolo (n. inv. 649), le due vedute di Bellotto (nn. inv. 645, 647) e l'*Orazione di San Paolo ad Atene* di Giovanni Paolo Panini (n. inv. 669). Infine sono citate sei opere di maestri spagnoli, o ritenute tali: l'*Incontro di Anna e Gioacchino* (n. inv. 766) ora ascritto a Bernardo Cavallino, la *Donna con anfora* (n. inv. 760) e l'*Arrotino* (n. inv. 763) di Francisco de Goya, il *Ragazzo con cani* (n. inv. 782) di Pedro Nuñez de Villavicencio, l'*Uomo con spada* (n. inv. 793) ora riferito ad ambito nord italiano, e il

32 Nella missiva inviata a Venturi da Finger del 5 ottobre 1904 si legge: "Al Hôtel London, dove mi ero tosto recato, mi dissero che Ella fosse già ripartito fin dal 30 Settembre n.s."

San Tommaso (n. inv. 788) attualmente attribuito al Maestro del Giudizio di Salomone. Nel *Taccuino Budapest – Zagabria* sono descritte una settantina di opere, molte delle quali già presenti nel *Taccuino Europeo*, che spaziano, anche in questo caso, dal Quattro e Cinqueto, per la maggior parte, al Seicento (Giovanni Biliverti, Domenico Fetti, Giulio Carpioni) fino al Settecento (Bernardo Bellotto, Giovanni Battista Tiepolo, Francesco Zuccarelli, Francesco Guardi).

Risultano non identificati due dipinti appartenenti a collezioni private. Il primo, visto presso il "Dr Bene Ödön ägyvéd. / Casa dell'avv. del Pulzk. / Budapest, akadémia - utcza 14 sz." e corredato da disegni e da un'ampia descrizione (cc. 50 – 53), raffigura "un vecchio con una clessidra nella destra" e "un giovane vestito di bianco che suona una viola" immersi in un paesaggio al crepuscolo. È quella "Cosa finissima che mi pare proprio Giorgione", dice Venturi, che sarà oggetto di discussione della missiva inviata da Guglielmo Finger ad Adolfo Venturi il 6 febbraio del 1902³³. Del secondo, invece, scrive (c. 66): "Presso il Sig. Petrovich / Madonna col B. (uso bizantino) / + Angelus. Bizamanus. Candidus. / PIXIT AOTROTO."

Le opere che figurano nel *Taccuino Pittorico*, circa una settantina, appartengono tutte a maestri del Quattrocento, ad eccezione del *Ritratto di uomo* del Romanino (n. inv 1254), dei *Giocatori e bari* di Regnier (n. inv. 610) e delle sei opere di quelli che Venturi definisce "Vedutisti romani": Johann Christian Roos (n. inv 427 (747)), Matthius Meyvogel (n. inv 369 (344)), Abraham de Cooghe (n. inv. 322 (349)), Hendrick Mommers (n. inv 310 (348)), Willem van Nieulandt the Younger (n. inv. 207 (357)), Jan Baptist Weenix (n. inv 232 (409)).

Opere non identificate sono un Lorenzo di Creti visto nella Primaziale di Gran (c. 814) e quella che venturi identifica nel seguente modo (c. 816): "79. Sodoma. Madonna assunta. Bagnacavallo??" Non risulta chiaro, inoltre, a quale opera debba riferirsi il commento che figura nel margine sinistro della c. 814: "Sandor Lederer: Michele da Verona".

33 Cfr Trascrizione carteggio, n. 8, 06/02/1902.

3. Dalla visione al testo: l'uso dell'appunto di viaggio.

La metodologia di Adolfo Venturi, unanimamente riconosciuto come il padre della disciplina storico – artistica in Italia, si fonda su due concetti chiave: la ricerca filologica, ovvero l'indagine documentaria rispetto la storia dell'oggetto artistico e la sua provenienza, e l'analisi stilistica dell'opera basata sulla sua osservazione diretta. È proprio quest'ultimo punto ad interessare la nostra trattazione, giacché il viaggio rappresentò per il Nostro una pratica di lavoro imprescindibile che gli permetteva di vedere e rivedere dal vivo le opere studiate.

L'appunto di viaggio consiste per Venturi non solo in un supporto alla memoria delle opere viste nei Musei visitati in Italia e in Europa, ma rappresenta un reale punto di partenza per la stesura dei testi editi. Renato Barilli, nel suo saggio *Adolfo Venturi e il linguaggio della critica d'arte*³⁴ per spiegare la metodologia venturiana prende efficacemente in prestito le teorie dello storico dell'arte Erwin Panofsky. Il critico tedesco rilevava tre livelli nello stadio interpretativo dell'opera d'arte: il primo, quello elementare, legato alla percezione sensoriale dell'oggetto artistico, un secondo costituito dall'indagine formale dei contenuti rappresentati (iconografia) e, infine, un terzo basato sull'analisi dei significati delle forme contestualizzandole all'interno dell'ambito culturale di riferimento (iconologia), fine ultimo della ricerca storico – artistica. Sulla base di questa premessa Barilli osserva che Venturi non va oltre al primo stadio di questa scalata ascensionale, ovvero si ferma ad una descrizione dell'opera meramente legata all'impressione visiva di essa. Questo dato rende immediatamente chiaro quanta importanza rivestissero, nella metodologia venturiana, quelle note veloci appuntate sui taccuini, che registravano le impressioni "a caldo" legate alla visione dal vivo dell'opera.

Solitamente, ma non sempre, i dipinti sono identificati con numero di inventario, nome dell'autore e soggetto; ogni tanto il numero di inventario è mancante, oppure è errato. Anche il nome dell'autore spesso non è d'aiuto nell'identificazione dell'opera, dal momento che la maggior parte delle volte le attribuzioni sono cambiate nel corso del tempo. Ciò che segue non sono vere e proprie descrizioni, ma piuttosto brevi note appuntate velocemente e spesso sintatticamente incomplete che registrano dettagli cromatici piuttosto che peculiarità stilistiche e formali che colpiscono l'occhio di Venturi e che, secondo lui, caratterizzano l'opera in questione o, più generalmente, la mano

34 Barilli 2008

dell'autore presunto.

Anche le questioni attributive sono motivo di breve disquisizione nei taccuini. Spesso le attribuzioni proposte dai cartellini del Museo o quelle avanzate da altri storici dell'arte (in particolare Berenson e Morelli) vengono messe in discussione per proporre di nuove³⁵.

Solitamente le attribuzioni avanzate nei taccuini coincidono con quelle proposte nei testi editi, ma sono state rilevate alcune eccezioni³⁶. Il fatto che Venturi a volte non riproponga nelle pubblicazioni le ipotesi avanzate nel taccuino può essere legato a due motivazioni: o egli, semplicemente, ha riveduto successivamente la sua posizione, o, magari, il fatto che esse non fossero supportate da nessun'altro studioso lo persuasero dal renderle pubbliche. Vi sono anche alcuni casi in cui attribuzioni proposte in testi editi precedenti vengano aggiornate nei taccuini³⁷ o altri in cui le ipotesi attributive avanzate per un'opera cambino da un taccuino all'altro. Questo dato è molto significativo poichè mette in luce una pratica fondata del metodo venturiano, ovvero vedere e rivedere l'opera d'arte più volte e continuare a riflettere in merito alla sua attribuzione, tornare sempre anche su opere già studiate, ma a cui non si è data una risposta definitiva, in un'indagine inarrestabile e continua.

In generale possiamo comunque rilevare che le attribuzioni avanzate da Venturi sono sostanzialmente in linea con quelle del Berenson.

Compaiono anche quei dati riguardo alla provenienza delle opere, ad esempio nei casi in

35 Ess.: cfr *Taccuino Europeo* c. 23 r., n. 599: "Bernardino Licinio? / E questo è il ritratto di cui parla Morelli e che è ascritto dal Berenson a Giorgione"; *Taccuino Pittorico*, c. 816: "Amico di Sandro dice il Berenson. / Ma qui in tutto è l'arte di Filippino ridotta"; *ibid.*, c. 817: "62. Pinturicchio (secondo il Berenson) [...] Francesco di Giorgio Martini secondo il cartellino. Mai Pinturicchio fu così [pittorico?]. Brutissimo senese."; *ibid.*: "Sano di Pietro [...] Berenson la dà per errore a Benvenuto di Giovanni".

36 Ad esempio si pensi al *San Giovanni Evangelista* (n. inv. 63) relativamente al quale Venturi propone sia nel *Taccuino Europeo* (c. 24 v. - 25 r., n. 608), sia nel *Taccuino Pittorico* (c. 817) la mano del Pagani, ipotesi che però non viene avanzata nei testi editi dove Venturi parla piuttosto di Ercole Grandi (Venturi 1900a), Ercole de' Roberti (Venturi 1914) o di un ignoto seguace di questi (Venturi 1933); al *Ritratto di giovane uomo (Ippolito d'Este)* di Raffaello (n. inv. 72) per il quale Venturi propone dubitativamente un'attribuzione a Piero di Cosimo nel *Taccuino Europeo* (c. 23 v., n. 601) che non viene, però, riportata sull'«Arte» (Venturi 1900a) dove il Nostro si limita a giudicare severamente la qualità dell'opera senza avanzare nomi; alla *Madonna col Bambino*, copia da Giovanni Bellini (n. inv. 73), avvicinata a Jacopo da Valenza nel *Taccuino Europeo* (c. 29 r., n. 636), ma citata nell'articolo dei dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a) come Quirizio da Murano; all'*Artemide ed Orione* di scuola emiliana (n. inv. 171) per il quale Venturi propone il nome dell'Orbetto nel *Taccuino Europeo* (c. 30 r., n. 639) mentre sull'«Arte» (Venturi 1899) si limita a smentire l'attribuzione a Giulio Romano.

37 Si pensi ad esempio al *Ritratto del Doge Agostino Barbarigo* (n. inv. 102), del quale Venturi si limita a criticarne il pessimo stato di conservazione sull'«Arte», mentre nel *Taccuino Pittorico* (c. 820) intuisce una corretta vicinanza con Marco Basaiti, in particolare nel paesaggio (l'attribuzione al Basaiti sarà poi quella unanimemente accettata in seguito); alla *Sacra Conversazione* di maniera verrocchiesca (n. inv. 1386), riferita ad "un verrocchiesco meschino" nel saggio edito (Venturi 1900a) e in seguito ascritta con certezza a Cosimo Rosselli nel *Taccuino Pittorico* (c. 816).

cui Venturi abbia già visto i dipinti precedentemente, magari in collezioni private³⁸; confronti con opere viste in altri Musei³⁹, anche questa un'attività imprescindibile per il conoscitore il quale deve mettere in connessione le opere viste in vari luoghi per rilevare corrispondenze e similarità ed, eventualmente, giungere ad una comune paternità; commenti sullo stato di conservazione⁴⁰ o su precedenti restauri subiti dalle opere⁴¹.

Venturi, infine, non si esime dall'esprimere giudizi sulla qualità esecutiva delle opere, sia positivi ("Pezzo Bellissimo", "Elegante tutto", "Meraviglioso", "Cosa finissima"), ma spesso anche molto severi ("Misera cosa", "maestraccio", "debole", "Brutto", "Piattissimo", "Grossolano", "La più gran bestemmia che si potesse dire", "Campagnolo", "pesantone", "tarda arida brutta composizione", "da poco", "non buona"), che rinnova, poi, senza remore, nei testi editi

Il linguaggio descrittivo risulta particolarmente efficace nell'uso di aggettivi ed espressioni inusuali e di metafore evocative, utilizzate con valore rafforzativo ed enfatico e con la funzione di restituire nella maniera più efficace e diretta possibile le impressioni ottiche della visione ("Volto di legno", "luce di fiamma", "Bellissima cosa, di porcellana", "biancastre" "Carni alabastrine", "I capelli pioventi giù come roridi"; "Carni scure ammaccate", "aggranciato pittore", "le vesti come onde a pasta", "Il verde con ornati d'oro che sembrano di fili o lastre di ottone", "un rosso vivo, di brage", "ombre paonazze"; "Bianchi lumacciosi", "liscio Cristo e smorto", "Vesti come d'erba, di stuoia"; "Carni Giallette con arrossate guance"; "di carta colorata", "ombre di seppia").

Le note scritte, inoltre, sono integrate, non sempre, ma molto spesso, da disegni che registrano un particolare (una testa, una mano, un paesaggio) o, in alcuni casi, anche l'intera composizione.

Dall'analisi delle carte qui prese in esame risulta chiaro come Venturi considerasse la nota di viaggio un reale punto di partenza per l'elaborazione dei suoi studi scientifici: non solo semplici aggettivi, ma intere espressioni vengono, infatti, mutate di sana

38 Cfr *Taccuino Budapest – Zagabria*, c. 74: "49. e l'altro che gli è vicino devono essere gli angeli che vidi a Bologna in casa Malvezzi".

39 Ess.: cfr *Taccuino Budapest – Zagabria*, c. 31: "La composizione di Vienna, ma invece dell'agnello c'è il Bambino [...]"; ibid., c. 63: "Ricorda il paese del Palma nella galleria Borghese"; ibid., c. 69: "Come quello di Venezia"; *Taccuino Pittorico*, c. 816: "corrispondente al quadro del Louvre ispirato a questo che è suo"; ibid., c. 817: "come ne' due quadri di Dresda".

40 Ess.: *Taccuino Budapest – Zagabria*, c. 7: "Quasi tutto guasto"; ibid., c. 14: "Tutto ridipinto"; ibid., c. 15: "Ingiallito"; ibid., c. 30: "Tempera guasta dall'olio"; ibid., c. 41: "La parte a destra della guancia e del profilo è la più guasta, così il collo a destra"; ibid., c. 61: "Molto rifatta. Ora si vede come dietro un vetro giallo".

41 Es.: *Taccuino Budapest – Zagabria*, c. 5 v.: "È stato restaurato dall'Hauser".

pianta dalle note e riportate, spesso anche rielaborate e o ampliate, nei saggi editi e nelle pubblicazioni. Le eventuali corrispondenze tra le annotazioni dei taccuini e i testi editi sono state analizzate caso per caso nel Catalogo, qui risulta comunque interessante sottolineare che non tutte le opere che Venturi annota e descrive nei taccuini saranno poi oggetto di studio nelle pubblicazioni scientifiche; si pensi ad esempio ai quattrocentisti senesi, alle opere del Sei e Settecento, a quei maestri che Venturi definisce "Vedutisti romani", o ancora alle opere spagnole di cui mai Venturi si occupò nei saggi editi. Le motivazioni di queste estensioni nei taccuini ad opere che non costituiscono oggetto di studio da parte di Venturi sono certamente molteplici e non saranno indagate in questa sede. Qui basti evidenziare che probabilmente Venturi, nonostante desse la precedenza ad altre scuole (ad esempio quella ferrarese), non era, tuttavia, disinteressato a ciò che non era suo precipuo oggetto di studio, anzi.

Il metodo venturiano, così incentrato sulla descrizione dell'opera legata alla sua percezione sensoriale, costituisce contemporaneamente il limite e il punto di forza della sua opera e, se da una parte possiamo concordare che il suo contributo nella formulazione di nuovi concetti di categorie e generi artistici è praticamente nullo, dall'altra, tuttavia, le sue descrizioni, legate ad un approccio "primitivo" all'opera, restano pur sempre tra le più affascinanti di tutta la storia dell'arte.

4. Cenni sulla storia del Museo e delle collezioni.

Sebbene l'inaugurazione dell'edificio che attualmente ospita il Museo di Belle Arti di Budapest risalga a tempi relativamente recenti, anno 1906, non è certo altrettanto recente la storia delle numerose collezioni e raccolte che vi confluirono, andando a costituire quella che è ora la collezione permanente del Museo.

La storia del collezionismo di opere d'arte in Ungheria ha radici antiche: già nel XV secolo re Mattia I Corvino (1440 – 1490) aveva costituito nel suo castello di Buda una notevole collezione d'arte e una grandissima biblioteca. Egli soleva invitare artisti alla sua corte e commissionare opere e sappiamo, inoltre, che i sovrani italiani inviavano al re magiaro oggetti d'arte dal Bel paese, ad esempio Lorenzo de' Medici dei bassorilievi in bronzo del Verrocchio e Ludovico Sforza una Madonna del suo miglior pittore, probabilmente Leonardo da Vinci. Di questi oggetti non è rimasto nulla se non tracce nelle fonti poiché andarono distrutti o dispersi, insieme alla biblioteca, dopo la morte del Re.

Il primo nucleo della collezione Esterházy nacque due secoli più tardi quando il Principe Pál (1635 – 1712) raccolse intorno ai castelli di Frakno e Kismarton una raccolta variamente costituita, conformemente allo spirito delle allora diffuse *Kunst – und Wunderkammern*, da oggetti d'arte applicata, ritratti di famiglia ma anche opere d'arte di una certa rilevanza. L'inventario di Kismarton del 1721 elenca circa ottocento dipinti ma senza descrizioni né indicazioni più precise, di modo che l'identificazione di quegli oggetti risulta a tutt'oggi impossibile; è verosimile, tuttavia, ritenere che parte di essi confluì poi nella Pinacoteca Esterházy, e quindi nel Museo di Belle Arti.

Nel 1770, intanto, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria fece trasferire un gruppo di dipinti nel castello reale di Pozsony (ora Bratislava) per abbellire la residenza governatoriale dell'arciduchessa Maria Cristina e di suo marito, l'arciduca Alberto. Di queste pitture abbiamo un elenco datato 1781, anno in cui, a seguito del trasferimento degli arciduchi nei Paesi Bassi, una parte di quei dipinti tornò a Vienna; come apprendiamo da un altro elenco dello stesso anno, però, i dipinti rimpatriati furono subito sostituiti da una nuova spedizione. A partire dal 1784, poi, gli oggetti d'arte che si trovavano nella residenza di Poszony furono trasferiti nel castello di Buda come decorazione degli appartamenti reali.

Le fila della raccolta Esterházy furono riprese dal Principe Miklós (1714 – 1790), detto

il Magnifico, il quale costituì nella sua nuova residenza di Esterháza (oggi Fertod) una vera e propria Pinacoteca nella quale fece confluire circa trecentocinquanta opere d'arte prelevate dai vari castelli di famiglia. La raccolta fu incrementata dal nipote, il principe Miklós II Esterházy (1765 – 1833), grazie a preziosissimi acquisti effettuati durante i suoi soggiorni in Italia e in Austria di capolavori assoluti dell'arte provenienti dalle più prestigiose collezioni quali le raccolte dei principi Borghese, Doria – Pamphili, Barberini. Stiamo parlando di opere quali la *Madonna del latte* del Correggio (n. inv. 55), l'*Adorazione dei pastori* del Bronzino (n. inv. 161), il *Ritratto di giovane* di Raffaello (n. inv. 72).

Nel 1804 le raccolte costituitesi intorno alle residenze di Kismarton ed Esterháza vennero trasferite nel castello di Pottendorf andando a formare un'unica grande quadreria di cui fu nominato ispettore l'incisore austriaco Josef Fischer (1769 - 1822). Da lì, però, nel 1812 le opere furono evacuate e ulteriormente trasportate nel castello di Laxenburg (Bassa Austria) a causa dell'avvicinarsi delle truppe napoleoniche. Qui Fischer redasse un primo catalogo a stampa della collezione, pubblicato in tedesco e francese.

Nel 1813 l'intera raccolta fu trasferita a Vienna, nell'ex palazzo Kaunitz, e ivi aperta al pubblico. Intanto gli acquisti dei principi Esterházy non si arrestarono: nel 1810 Miklós acquistò a Parigi, in cambio di un vitalizio, la raccolta di disegni del Cavaliere Antonio Cesare Poggi, di cui facevano parte due disegni a gesso di Leonardo per la *Battaglia d'Anghiari*, la *Psiche* di Raffaello, sette studi di Rembrandt, disegni di Nicolas Poussin, Claude Lorrain ecc.; nel 1819 il principe Pál acquistò a Londra ventidue dipinti della collezione di Edmund Bourke, ex ambasciatore danese in Spagna, e due anni dopo i restanti ventisei quadri della stessa collezione, tra cui opere di Tintoretto, Tiepolo, Murillo, Alfonso Cano. In questo modo i Principi Esterházy gettarono le basi della collezione di arte spagnola in Ungheria.

Nel 1802 venne fondata, per volere del conte Ferenc Széchenyi e finanziata con una sottoscrizione nazionale, la prima raccolta pubblica dell'Ungheria, il Museo Nazionale, destinato a conservare le memorie storiche del Paese. L'edificio, progettato in stile neoclassico da Mihaly Pollack, ospitava, inoltre, una sezione dedicata alle opere d'arte costituitasi grazie a donazioni, lasciti e acquisti.

Tra il 1832 e il 1836 confluì in questa pinacoteca la raccolta del collezionista ungherese Miklós Jankovich che comprendeva, oltre a memorie storiche dell'Antichità e dell'Ungheria, anche dipinti e sculture di maestri ungheresi ed europei tra cui il *Ritratto*

d'uomo di Tintoretto, un'immagine di *Dio Padre* di Giandomenico Tiepolo (n. inv. 641) e la statua di *Madonna* di Andrea Pisano.

Nel 1836 è il turno della raccolta dell'arcivescovo di Eger, János Lászlo Pyrker, comprendente centonovantadue dipinti acquistati per lo più in Italia durante il suo soggiorno da patriarca veneziano (1820 – 1827), tra cui il *Ritratto di Caterina Cornaro* di Gentile Bellini (n. inv. 1019), il *Ritratto di giovane* di Giorgione (n. inv. 94), l'*Allegoria di Venezia* di Veronese (n. inv. 105), la *Vergine con sei Santi* di Gian Battista Tiepolo (n. inv. 651) e molte altre. Tale collezione, lasciata per testamento al Museo Nazionale, fu esposta al pubblico a partire dal 1846 e a quell'anno risale il primo catalogo a stampa della Pinacoteca redatto dal direttore Gábor Mátrai.

Nel 1848, inoltre, il governatore dell'Ungheria Lajos Kossuth fece trasferire dal castello di Buda al Museo Nazionale settantotto dipinti; si trattava di quelle opere che l'imperatrice Maria Teresa aveva a sua volta fatto trasportare nella residenza di Pozsony e di cui facevano parte l'*Apollo addormentato* di Lorenzo Lotto (n. inv. 947) e il *Ritratto di fanciulla* di Palma Vecchio (n. inv. 939).

Nel 1865 la quadreria Esterházy, già a Vienna, viene trasferita a Pest nel palazzo dell'Accademia Ungherese delle Scienze. Le pressioni dello stato congiuntamente alla situazione economica critica della famiglia fecero sì che due anni dopo il Principe Miklós ne proponesse l'acquisto allo stato ungherese. Mentre già una parte della raccolta custodita nel castello di Pottendorf veniva messa all'asta nel 1967, finalmente nel 1870 lo stato ungherese firmò un contratto di 1.300.000 fiorini per l'acquisto dell'intera collezione, comprendente seicentotrentasette quadri, circa tremilacinquecento disegni e cinquantunomila opere grafiche. Nel 1871 venne costituita così la Pinacoteca Nazionale che, in mancanza di una sede più adeguata, rimase ospitata nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze.

Intanto altre raccolte continuarono a confluire nella collezione nazionale: nel 1872 Arnold Ipolyi, vescovo e storico dell'arte ungherese, donò sessantaquattro dipinti, per lo più italiani, tedeschi e ungheresi, acquistati principalmente a Colonia nel 1869 all'asta della collezione del pittore Johann Anton Ramboux, tra i quali si annoverano le pale d'altare di Spinello Aretino e Ambrogio Lorenzetti, opere di Giovanni di Paolo, del Sassetta, di Sano di Pietro e la Musa *Thalia* di Michele Pannonio (n. inv. 44).

Nel 1875 le opere d'arte custodite presso la Pinacoteca del Museo Nazionale confluirono anch'esse nella Pinacoteca Nazionale e dal 1884, con il directorato di Karoly Pulszky, la collezione si arricchì ulteriormente grazie a importanti acquisti, uno tra tutti,

quello fatale, il *Ritratto di gentiluomo* di Sebastiano del Piombo (n. inv. 1384).

A fine secolo la crescita della collezione e la mancanza di spazio resero necessaria una sistemazione più appropriata delle opere e nacque così il progetto di un Museo di Belle Arti. Nel 1896 il Parlamento, riunito a festeggiare il Millennio dello Stato ungherese, approvò con una legge il progetto di costruzione di un nuovo edificio che ospitasse tutte le collezioni nazionali di Belle Arti e, a questo scopo, venne finanziata una somma di 3.200.000 fiorini, di cui 1.200.000 destinati alle spese di costruzione di un grande complesso museale allo sbocco dell'allora Sugár út ("via dritta", ora Andrássy út).

Nel settembre 1898 fu bandito un concorso per il progetto della nuova istituzione nazionale e, su giudizio di una giuria internazionale, i lavori furono affidati agli architetti Albert Schickedanz e Philipp Herzog. La costruzione durò sei anni, dal 1900 al 1906, anno in cui il grandioso edificio in stile eclettico fu solennemente inaugurato alla presenza dell'imperatore e re Francesco Giuseppe.

La crescita della collezione non si arrestò e nuove acquisizioni, lasciti e acquisti continuarono ad arricchire la collezione permanente del nascente Museo di Belle Arti: tra il 1908 e il 1913 viene acquistata la collezione di Antichità di Paul Arndt, primo nucleo importante del dipartimento di antichità del museo; nel 1912 confluisce il lascito del conte János Pálffy, costituito da centoventuno opere antiche e cinquantasei opere del XIX secolo (tra le opere italiane il *Ritratto del Doge Trevisan* di Tiziano (n. inv. 4223), il *Ritratto d'uomo* di Veronese (n. inv. 4228), opere di Luca Giordano e del Guercino); nel 1914 è il turno della collezione dello scultore ungherese István Ferenczy (1792 – 1856), costituita da ottantatre opere, molte delle quali acquistate durante il periodo di studio dell'artista a Roma tra il 1818 e il 1824, tra cui il *Ratto d'Europa* di Andrea Riccio, il *Putto col Delfino* della bottega del Verrocchio e il *Cavallo* attribuito a Leonardo; nel 1821 il collezionista ungherese Marcell Nemes dona al Museo di Belle Arti la *Maddalena penitente* di El Grego, mentre altre opere provenienti dalla sua collezione (tra cui altre cinque di detto artista) entrarono al Museo per il tramite della collezione M. Lipót Herzog; nel 1922 il collezionista ungherese Jenő Boross dona al Museo alcuni dipinti importanti quali *L'andata al Calvario* di Jacopo Bassano (n. inv. 51.2944).

Nel 1934 come compenso per le opere d'arte ungheresi trasportate in Austria e a seguito di una Convenzione firmata a Venezia, vengono donate al Museo alcune opere, tra le quali l'*Ercole ed Onfale* di Tintoretto (n. inv. 6706). Nello stesso anno Pál Majovsxy, consigliere ministeriale, dona la sua collezione di disegni acquistati prevalentemente a

Parigi, dietro consulenza dello storico dell'arte ungherese Simon Meller; ne facevano parte disegni di Maestri dell'Otto e Novecento tra cui studi di Manet, Degas, Renoir e Cézanne.

Nel 1951 confluiscono nel Museo di Belle Arti alcuni pezzi della raccolta della collezione di György Rath, che era stata amministrata dal Museo nazionale di Arti Applicate dal momento della sua morte (1905), tra i quali il *Ritratto di Fanciulla* di Sebastiano del Piombo (n. inv. 51.2879).

Nel 1953, infine, il Museo incorpora la Pinacoteca Zichy, custodita dall'Amministrazione comunale della capitale come lascito del conte Jenő Zichy; questa collezione comprendeva principalmente opere pittoriche fiamminghe, tedesche ed austriache dei secoli XVII e XVIII, ma anche capolavori italiani come il trittico di Taddeo di Bartolo (n. inv. 53.500) e il *Ritratto di uomo (Jacopo Foscarini?)* di Giovanni Battista Moroni (n. inv. 53.501).

Nel 1957 esigenze di spazio fecero sì che la collezione di opere d'arte ungheresi fossero trasferite e una nuova istituzione, la Galleria Nazionale Ungherese, fu istituita a questo scopo e ospitata dapprima nel Palazzo dell'ex - Corte Suprema, poi, dal 1973, nel ricostruito Castello reale di Buda dove è a tutt'oggi conservata.

Parte 2

1. Trascrizione Taccuino Budapest – Zagabria

[carta sciolta 1]

Nelle fotografie esposte il cappello alla bersagliera si vede ai n. 225, 222, 221 rapp.ti Giuditta. / 19. Lucrezia col capello di velluto rosso come quello della figura della Gall. Borghese. / 49. Altra Giuditta c.s. / 121. Anche una delle tre Grazie. / È pure nella Venere del museo del Louvre.

[carta sciolta 2]

73. Quirizio da Murano. Madonna col B. / Sopra un parapetto, # I # il B. con la testa sopra un bianco cuscinone e steso sopra un tappeto persiano (uso persiano) ricco di colori: la Vergine lo adora. / Veduta nel fondo di un pezzo di laguna e dietro le montagne azzurre con luci bianche./ Mal costruita la testa della Vergine, la sua mano destra. / Grossolano pittore. / L'acqua sta attorno come ad una lunga ritorta coda.

[1]

98. Cima da Conegliano. Madonna col B., il quale porta al mento della Vergine carezzevole la sinistra sollevata, mentre par che le parli e le confidi i pensieri. / È molto grosso per il Cima. / Le mani sono mal disegnate, molto scuro il fondo senza la luminosità del Cima. / Anche le nubi non formano bei cumuli luminosi. / Il rosso della veste della Vergine è scurissimo. / Grosso per il Cima. / Gli ornati dello scollo non sono ageminati. / Il risvolto del manto verde è di un lilla. / Pare di un imitatore.

[2]

99. (Girol.o da S. Croce.) / Hieronymus? Così è scritto sul cartellino, perché a destra del quadro si legge HIERO. Deve essere Girol.o da S. Croce. C'è il suo verde chiaro nel manto del # Redentore # S. Giovanni, un colore # ? # violaceo della tunica. / E' una figura diritta, statuaria questa del Redentore. / Poca luce nel cielo. / Terra sparsa di ciotoli tondi come ova. / Erbe segnate calligraficamente con segni gialli. / # Il Redentore # S. Gio. Battista tiene una mano al petto e con l'altra la croce. / Fondo un campo: a

destra: filari d'alberi nel lontano monti d'un azzurro che tira al verde.

[3]

103. Marco Basaiti. S. Caterina. / Delle sue opere prime. / Colore tirato a fatica. / Ombre nericcie. / Graziosa figurina: manto d'un bel rosso. / Carni chiare. / Fine ne' particolari. / Il paese è studiato dal vero nella parte anteriore, ma è scuro. / Lunga la macchiettina del fondo. / Tiene il libro sulla destra come per giuoco, par che debba cadere. / La palma pare una scimitarra. / Pieghe larghe profonde.

[3v]

Le montagne che chiudono il piano. / Alcune casette del piano hanno il tetto scuro: palizzate innanzi alle case, biancheria sciorinata. / Insomma un tentativo di paese vero.

[4]

100. Scuola Veneziana. Madonna col B., il quale sta conversando con S. Giovannino, che lo ascolta con le mani poggiate l'una sull'altra e sul petto e tutto intento. La Vergine guarda al frate domenicano che sta a destra, tiene la sinistra poggiata sopra un libro poggiato sul ginocchio s. / Il frate domenicano sta a mani giunte adoranti. Il B. mette la mano destra sulla testa, tra i riccioli di S. Giovannino, e par che con l'altra stia per prendergli il mento.

[4v]

È opera tutta nell'arte di Palma Vecchio. / Bello il fondo luminoso con alberi che staccano sul cielo dorato con foglie grosse. / Colore della Vergine abbronzato scuro. / Bambino dal nasino corto, ritondetto in punta. / Stoffa scura. / Occhi della Vergine incantati. / In un rombo dorato del libro della Vergine sta scritto: IO FILIO DEI. / Carni chiare trasparenti del B.

[5]

1384. Seb.no del Piombo. / Nelle mani c'è già l'influenza di Michelangelo, nelle mani squadrate, nelle dita rettangolari della mano che poggia sur una base. Anche l'altra la destra è michelangiotesca nello studio complesso de' muscoli e nella larghezza sua. / La testa pure con la canna squadrate del naso, mostra l'influsso michelangiotesco.

[5v]

È stato restaurato dall'Hauser. / Anche la grandiosità della figura è michelangiolesca. / Tipo d'un Cristo. / Lunghe sopracciglia. / Occhi grandi a mandorla. / Larghissimo petto.

[6]

1384. Il fondo architettonico semplice, tiene pure del michelangiolesco, ma c'è qui ancora il colore veneziano nella bella bianca camicia, nella pelliccia, e nel fondo con luce di tramonto sopra azzurrissime colline con castelli merlati, un edificio a semicerchio, reminiscenza di Giorgione; e altre case che paiono fatte di legno raggruppate. / Curiosa una macchiettina azzurra delle vesti, come le montagne del fondo. / C'è anche una macchietta d'un cavaliere a gran trotto con luci vivissime, come lampi, reminiscenza di Giorgione.

[6v]

Le nubi di tramonto caldo, nubi che scolorano mano mano che s'allontanano dalla fonte. / Un effetto di sole splendido all'orizzonte.

[7]

80. Seb.no del Piombo. / Giorgione. / Segni guasti sulla fronte. / Fondo spelato. / Pugno chiuso fortemente quasi tutto guasto. / Il resto si può recuperare

[8]

80. Sulla tenda verde questa figura spicca col suo colore acceso; co' suoi grandi occhi sdegnosi e le labbra grosse che sembrano mandar sarcasmi. / La mano destra chiusa sul petto par che dica la veemenza dello spirito dell'uomo; la destra è tranquilla e poggia sulla costola d'un libro. / Il berrettone di velluto nero. / I capelli castani scuri. / Il rosso della veste col nero vellutato del manto e i bianchi vivi danno alla figura un effetto fantastico.

[9]

80. Il nero e il rosso formano un contrasto forte, un effetto potente, fantastico: rotto il rosso dalla trinciatura della veste. / Che cosa tiene mai in mano la potente figura. / La mano bassa ha pure avuto de' restauri specie al principio delle dita. / I capelli sono stati spelacchiati ma si vedono ancora alcuni segni fini. / Vernice screpolata. / Il fondo

azzurro, un ponte, un edificio, una collina: luce vivida all'orizzonte, calda.

[10]

79. Scuola veneziana. Madonna col B. e S. Francesco che apre le braccia al Bambino che le stende aperte a lui. / Il S. Francesco rammenta G. B. Moroni nelle carni anebbiolate. / E certo è scuola di Moretto da Brescia.

[11]

79. Fondo.

La testa delle Vergine è stata sporcata. / Il B. non è quello del Moretto. / Terra a pezzi. / Curve verdi e rossiccie. / G. B. Moroni? / Una fotografia basterebbe a determinarlo.

[12]

82. Bonifacio Veronese. / Sacra Conversazione. / S. Giuseppe – Santa Caterina – Madonna col B. – S. Franc.o / Si avvicina piuttosto a Palma Vecchio, è un seguace di Palma Vecchio: non Bonifacio. / Un seguace che arrotonda il segno e non ha più le carni alabastrine di Palma. / Antica copia forse. / C'è un'opacità che non è nel Palma.

[13]

81. Bonifacio Veronese II. Madonna. / Grossolano. / Imitazione.

[14]

84. Palma il Vecchio. / La seduttrice. / Qui non ci sono i V nel parapetto. / Tutto ridipinto. / Era una imitaz.ne. / Bella la stoffa argentina. / Il colore si è sgranato, si vede quasi la tela. / Le pieghe della manica a d. brutte pieghe.

[15]

87. Palma il Vecchio. / Molto ridipinto. / Ingiallito ma poteva essere un Palma. / Pare un frammento. / Il colore de' capelli è scomparso. / Appena se ne vede la massa bionda.

[16]

90. Lorenzo Lotto. / Testa china sull'omero a s. / La mano par che additi al cielo un bisognoso che sta più in giù della figura. / Capelli cadenti in giù come bagna. / Tinta delle carni leggermente aranciata. / Chiaroscuro nericcio. / È proprio il Lotto o il

Torbido? / Sarà il Lotto, ma in una forma inconsueta, se si tolga lo spirito della testa china sull'omero a s. / Gli occhi guardano in alto imploranti. / Maniera franca del Lotto. / I capelli pioventi in giù come roridi.

[17]

94. Giorgione. / Le mani tonde all'estremità sono proprie di Bern. Licinio. / Anche la prop.ne della testa è del Licinio. / Orecchia informe. / Nari tracciate duramente con nero. / Abito di seta imbottita a scacchi. / #ALFONSUS# ANTONIVS BROCKARDUS MART....

[18]

94. Nel parapetto tre teste femminili: rose – spiche – grappoli – melagrane e alloro. / Mano con le dita aperte e come tronche per il rotondeggiare in vetta. / Dito pollice tanto più basso dell'indice, corto, deforme la mano. / Luci livide sulle carni gialliccie. / Colpetti di rosso nelle orecchie e qua e là nelle mani!

[19]

91. Bern. Licinio. Donna con un libro sul parapetto. / Mano grossa, dita grosse, rotonde in punta. / Pieghe rosse, scure negli addentramenti. / Secca, dura pittura, tagliata ne' contorni. / Pare una donna di Palma Vecchio mal copiata, senza il modellato del m.o.

[19v]

[Disegno]

[20]

95. Giorgione. / La più gran bestemmia che si potesse dire!

[21]

108. Giac.o Bassano. / Testa di un S. Gerol.o? / Ritrattone di vecchio con abito rosso. / Sopracciglia con peli bianchi come spine. / Alto cranio. / Collo forte. / Sguardo severo. / Fierissimo vecchio. / Fondo scuro. / Grande barba di profeta.

[22]

109. Giac.o Palma il Vecchio. Ritratto di Dama. / È lo stesso ritratto d.o della Violante. /

Anche la mano coll'indice e il medio disgiunti ad angolo 1/2 retto. / Tutto ridipinto.

[23]

113. Tiziano. Madonna adorante il B. e Santo Vescovo (Luigi). / È lo stesso m.o di Vienna dell'acc. Intendo. Polidoro Lanzani. / Carni rosse. / Natura di pittore un po' grossa. / Anche gli scuri del rosso nerastri, e il verde con luci d'oro sono gli stessi colori di Vienna.

[24]

110. Franc.o Torbido. / Madonna e S. Michele, il B., S. Giovannino e S. Elisabetta. / No, Torbido. / Un brutto scolaro di Paolo.

[25]

112. Tiziano Vecelli mihelyéböl. / Si è della scuola di Tiziano. / Bella testina dagli occhi azzurri, dalle guance rosate, dai capelli biondi, dalla veste bianca.

[26]

117. Il Veronese. La Deposizione. / Pare lo Zelotti. / Figure lunghe, carni annerite! / La Maddalena in piedi lunga, che sembra avere il corpo [?dorato?]. / Alta la croce. / Carni scure ammaccate. / Forza de' colori del Veronese attenuata.

[27]

37. Niccolò da Foligno. / Il solito S. Bernardino. / Forse per uno stendardo con poco colore. / Ma è l'aggranchiato pittore.

[28]

[Carta bianca]

[29]

1200. – 1201. – 1202. – 1203. Spagna? / Quattro pignatozzi, zucche sopra delle ali variopinte # ? #.

[30]

43. Madonna col B. e due Sante Martiri. / CAROLVS GUIDOCCII PATEL V OPUS

SACELLO. / Tempera guasta dall'olio. / Scuola senese. / Il m.o delle fronti a triangolo sferico. / Così le lascia vedere il collo. / Nella cornice la scritta è apocrifa.

[31]

479. Lelio Orsi. / La composiz. di Vienna ma invece dell'agnello c'è il B. dormiente sulla [?manella?]. / Sfumato che non so # nel # in Lelio.

[32]

609. Domenico Feti. / Giovane dormiente, poggia sulla mano destra. / Testa di paesana bella. / Al solito le vesti come onde a pasta. / Tappetto.

[33]

622. – 623. Carpioni. / Bacchanali.

[34]

* 645. Bellotto. / Piazza della Signoria.

647. Bellotto Bern. Veduta dell'Arno a Firenze.

#651#

[35]

651. Tiepolo. Maria Concetta! / [?] meraviglioso.

[36]

650. Franc.o Zuccherelli. / Pecorai al Passaggio d'un ponte.

652. Francesco Zuccherelli. / Paese.

Sempre a s. due alberi ritorti. Uno tronco in vetta.

[37]

629. – 640. Franc.o Guardi. / Vedute de' dintorni di Venezia.

[38]

649. San Fernando. / Grandioso alfiere sul cavallo bianco dalla criniera nera. / Zuffa fra mori e non mori. / Tiene la bandiera svolazzante bianca e rossa. / Abbassa la spada verso la testa d'un moro.

[39]

649. La scimitarra è caduta a' piedi del Re moro che sembra cada in ginocchio impaurito. / Il cavaliere dal gran pallio bianco porta lo stendardo, che par la vela gonfia della vittoria. / E guarda in alto mentre abbassa la spada come salutando il cielo che dà la vittoria.

[40]

66. Andrea del Sarto. / # La # Veste rosea # della # la Madonna. / Tunica azzurra. / Drappo violetto cadente sulle spalle. / Corpi rosei. / Questo mazzo di fiori sulla grigia rupe, grigio cielo.

[41]

1384. Seb.no del Piombo. / La parte a d. della guancia e del profilo è la più guasta, così il collo a destra. / Figura solenne nella grigia semplice architettura, si appoggia ad una base, come un oratore che stia per parlare al popolo e lo domini con lo sguardo, con la persona potente. / Nella destra tiene una carta, che sembra un ventaglio chiuso.

[42]

79. Madonna col B. che apre le braccia verso S. Franc.o / Carni del B. molto rosee, guancia [?rosalina?], testa del B. lunga e corta. Madonna con un drappo d'argento in capo. / Parmi caratteristico l'albero nel p.o: anche a destra un altro albero dal verde ingiallito.

[43]

77. Andrea Previtali. Madonna. / Previtali. Tra le nuvole bianche e il verde si vede questo gruppo: e fa l'effetto d'un papavero, d'un bouton d'or in un campo.

[44]

76. Scuola Cremonese. Busto di Santa Martire su fondo rosso. / Deve essere il fiacco Aleni.

[45]

85. Michele Parrasio. / Brutto seguace, di Paolo! / Donna nuda sino alla cintola, che

pizzica il liuto, Cupido appresso con una corona d'alloro intorno al polso.

[46]

103. Marco Basaiti. / Par che il libro le stia per incanto sulla palma della destra. / Albero a destra con rami contorti, come un alto sterpo.

[47]

113. Si noti il verde con ornati d'oro che sembrano di fili o lastre di ottone.

[48]

119. Iacopo da Ponte d.o il Bassano. / Pastore dormiente – cavallo bianco – fanciullo del mandriano – asino – cane – pecore al secchio per abbeverarsi – buoi – pecore. / Animali studiati. / Belli gli animali. / Senza le intensità eccessive degli altri quadri, nell'insieme.

[49]

76. Chiare le carni. / Giallo con righe azzurre. / Viola chiaro.

[50]

Dr Bene Ödön ägyvéd. / Casa dell'avv. del Pulzk. / Budapest, akadémia - utca 14 sz. / Che tramonta il sole. / Nubi aranciate. / [?alberi alberi?] / Un vecchio con una clessidra nella destra. / Un giovane vestito di bianco che suona una viola. / Cosa finissima che mi pare proprio Giorgione.

[51]

Piccole tracce d'oro nel cappuccio del vecchio. / La veste del vecchio di un rosso-violetto, rosso svanito. / Bel bianco, belle pieghe nella veste dell'angelo con la testa in ombra. / Monti azzurrini tendenti al verde. / [?] di colore stragrande. / Finissimo. / Luci gialle ai piedi dei monti e in un castello. / Alberi con luci nell'interno nel cerchio delle chiome. / Testa d'angelo capigliatura castana. / Testa soffusa nell'ombra col vivo colore trasparente nell'ombra. / Presso l'angelo sta accasciato un cervo. / Tranquillità del crepuscolo.

[52]

Niello di Nicolò Machiavelli. / Scritto al rovescio. / Niello bellissimo.

[53]

Forma delle montagne. / Del bel rosso del ritratto di Berlino.

[54]

79. Ritratto di giovane di G. B. Moroni. / Magazzeni.

[55]

9. S. Girol.o del Basaiti. / Grande il paese. / E c'è la firma: Marcus Baxaiti.

[56]

Due quadri del # Signorelli # Sodoma, seguito della predella di cui un pezzo è nella galleria. / Cristo che porta la croce. / Il bacio di Giuda.

[57]

174. Andrea Sabbatini. / Morte della Vergine. / Mi ricorda qui Cola dell'Amatrice. / Mani brevi. / Teste quadrate arricciate.

[58]

[Carta bianca]

[59]

79. Scuola Veneziana. Madonna. / Moroni? / Tutta la luce nel corpo del B. che avanza, tutta l'ombra nel S. Franc.o.

[60]

80. Seb.no / Oh! quel rosso che si strappa fuor dal nero di velluto, un rosso vivo, di brage.

[61]

87. Palma Vecchio. Molto rifatta. / Ora si vede come dietro un vetro giallo.

[62]

98. Cima. / Risvolto del manto della Vergine rosa - violetto con ombre paonazze.

[63]

400. Quanto è bella la luce in questo quadro dietro quei monticelli caldi fra le rade grosse foglie autunnali che spiccano nel cielo. / Ricorda il paese del Palma nella galleria Borghese.

[64]

62. Pinturicchio. / Madonna col B. su fondo d'oro. / No, testa troppo tonda della Vergine e del B. / Angioli esialati. / Luci nelle carni con rosa. / Puntolini bianchi ne' lacrimatoi, nell'angolo dell'occhio: nel canalino sopra il labbro superiore. / Nella carne a tratti sul fondo verde contorni neri de' lineamenti.

[65]

44. Michele Pannonio. / Bianchi lumacciosi.

[66]

Presso il Sig. Petrovich / Madonna col B. (uso bizantino) / + Angelus. Bizamanus. Candidus. / PIXIT AOTROTO.

[67]

Moretto da Brescia. / S. Rocco seduto sott'un albero e un angiole che gli cura le ferite. / S. Rocco, sembra dormiente, ma non è che addolorato per la piaga. L'angiole ha un ferretto da chirurgo. / Il cane sta accasciato con un pane in bocca. / Berretto rosso al bastone e un bel drappo bianco svolazzante. / Tempo tardo forme grosse.

[68]

Madonna col B. tutta tutto nell'arte di Cima da Conegliano. / Nel cartellino: 1495 antonius mori & de charpi pinxit. / Forse quello della galleria è di questo m.o

[69]

32. Cristo alla colonna. / Scuola di Antonello da Messina. / Come quello di Venezia. / PETRVS MESSANEVS PINXIT. / (Questo liscio Cristo e smorto può far ritenere per Pietro il S. Seb.no di Berlino).

[70]

Palmezzano. / Madonna col B., S. Gio., S. Giuseppe. / Solita tarda arida brutta composizione! / Quadro rettangolare.

[71]

Madonna che abbraccia il Cristo morto. / Cattivo m.o di scuola padovana. / È att.o al Mantegna? / Mezze figure.

[72]

Morone. San Benedetto (?). / Mezza figura. / Bella testa su fondo verde argentata nella luce. / Come sgranato il tessuto nella luce. / Come se la luce si riflettesse nella grana del tessuto.

[73]

88. Romanino. / Figura di gentiluomo. / Mezza figura. / Abito a fiorami d'oro e velluto rosso. / Volto a s. / Con una mano la impugnatura d'una spada.

[74]

49. E l'altro che gli è vicino devono essere gli angeli che vidi a Bologna in casa Malvezzi. / Certo dello stesso m.o di Berlino.

[75]

Agram. Coll. dell'Accademia fatta dal Vescovo Strossmayer.

10. Dittico d'avorio. / Agram. / Madonna col B. / Il Redentore Benedicente alla greca. / Il piede s. sur un drago il destro sur un leone. / Arte bizantina XII?

[76]

34. Beato Angelico. / * S. Franc.o che riceve le stimmate. / S. Pietro Martire preso da un manigoldo. / Frammento di predella, fine, certo del Beato Angelico.

[77]

32. Benozzo Gozzoli. / Angioli – S. Francesco – Madonna col B. – angioli – S. Bernardo. / Fondo d'oro. / Le forme sono tagliate un po' dure ma sono tutte particolari

del Benozzo.

[78]

83. Cristo che porta la croce (fredda cosa!) / Marchus palmezanus pictor forolivensis faciebat MCCCCXXV.

[79]

** 95. Adamo e Eva che fuggono dal Paradiso. / Dio Padre in alto che dà la missione a un angelo di inseguirli. / Un capolavoro. Mariotto Albertinelli. / Uno splendore! / Il [? paese?] fiorito.

[80]

238. Tiziano. / Pura luce nel fondo. / Il frate coi teschi. / Angioletto che tenta d'arrampicarsi sull'albero montando sul culetto dell'altro. / Due putti dormienti. / Molto guasto, ma pare proprio Tiziano giovanile.

[81]

243. G.B. Cima da Conegliano. / Due figure molto guaste. / S. Vescovo – S. Abate. / Centinati i quadri. / Scuro il colore. / Fotografo Vagra Agram.

[82 – 86]

[Carte Bianche]

2. Trascrizione Taccuino europeo

[23r]

[...]

599. 94. Giorgio Barbarelli. Donna vista di $\frac{3}{4}$ a sinistra, con una mano sul petto, reticella castana che raccoglie l'ampia capigliatura, abito nero a scacchi con ricametti a nodi. / Carni scure, colorito freddo. / Bernardino Licinio? / E questo è il ritratto di cui parla il Morelli e che è ascritto dal Berenson a Giorgione.

[23v]

Modellato diligentemente #, ma da un pittore di poche risorse #. Torbido.

600. 86. Giorgio Barbarelli. Testa di giovane pastore con chioma castana fulva guarda all'insu severamente, con le labbra strette e gli occhi intenti. / Forte di colore, c'è sole sulla testa abbronzata accesa! / Pezzo bellissimo di Dosso!

601. 72. Raffaello Santi. / Volto di legno. / Peggio di un Franciabigio. / Misera cosa! / Il maestraccio del tempio della Galleria Borghese (Piero di Cosimo?)?

[24r]

602. 86. Giorgio Barbarelli. / Luce forte che batte sulla guancia destra, sul rosso labbro inferiore. / Camicia azzurrina, abito nero. / Spelato ne' capelli. / Dosso. Pare un frammento di quadro.

* 603. 66. Andrea del Sarto. Madonna col B. e S. Giovannino. / A me par vero, e buono, nella bella chiarezza del color delle carni, nella tenuità del valore dei colori, che spiccano sul grigio della roccia del fondo.

604. 67. Fra Bartolomeo della Porta. Madonna e s. / Franciabigio o Sogliani! / Povera cosa! / Scuro, cereo.

[24v]

605. 65. Ambrogio Borgognone. La Pietà. / Pietosissima la Vergine, e pietosa la folla, ma più di tutto bello, riuscitissimo l'effetto di tramonto sulle case del fondo. Le nubi rosseggianti dell'orizzonte si riflettono vivamente sulle case e ne vestono di luce le facciate.

* 606. 62. Pinturicchio. Può essere. / Madonna entro una mandorla col B. e angeli

intorno con sei ali. / Nella cornice Gabriele da una parte, Maria dall'altra.

607. 61. No, non è Francesco Francia questa Madonna col Bambino e angeli, ma un suo seguace.

*** 608. 63. Ercole Grandi. / S. Gio. Evangelista.

[25r]

Dosso no. / Ortolano no. / Ercole Grandi no. / Pagani?

609. 60. Marco Palmezzano. Madonna col B. che dà l'anello a S. Caterina. NO.

610. 59. Scuola di Francesco Francia. Sacra Famiglia e S. Caterina.

611. 58. Bernardino Luini. / S. Caterina / Vergine / S. Barbara / Bambino che torce una pagina d'un libro posto sur un tavolino.

612. 53. Cesare da Sesto. S. Famiglia. / Per colore io non ricordo un Cesare da Sesto tanto debole. / Biancastre le carni della V. e del B.

613. 54. Mariotto Albertinelli. È del maestro che colora in rosso particolarmente tutte le prominenze delle figure.

** Correggio # ? # Madonna. / Lattante col B. e S. Giovannino.

[25v]

* 614. 52. Boltraffio. Madonna col B.

** 615. 51. Bernardino Luini

616. 48. Francia. Descritto precedentemente.

* 617. 47. Gian Pietrino. Sacra Conversazione.

* 618. 44. Michele Ongaro. Lineamenti tondi tagliati entro sferoidi. / Gonfia # le palpebre # la parte superiore degli occhi.

619. 68. Brutto Domenico Ghirlandaio. # ? # Presepe.

La palma è [?esposta?].

xx Correggio.

x Luini. 2

x Piattissimo nel colore delle maniche azzurrine della Vergine, della [?].

x Francia. Madonna col B. e S. Giovannino.

620. 54. Sodoma. Madonna col B. e due Santi.

[26r]

621. 80. Sebastiano del Piombo. / Carni dorate. / Occhi glauchi. / Labbra grandi. / Mano

dalle carni chiare, giorgionesche. / Fondo stoffa di un bel verde. / Manto scuro, maniche rosse trinciate, corpetto rosso, rosso di brage.

[26v]

Fondo purtroppo guasto, linea azzurrina di monti. / Case avvolte nelle ombre azzurrine e che sembrano riflettersi nell'acqua azzurrina.

La palma a:

x Carlo Crivelli.

* Due Catena.

* Previtali.

** Giorgione.

* Palma. S. Conversazione. / (Bonifacio è l'attribuzione.) / Debole tuttavia per un Palma.

* Donna come quella di Modena attribuita a Giacomo Palma. / Parmi Carracci.

* Dosso Dossi. Testa di contadino vista come alla luce di fiamma.

[27r]

* 622. 87. Palma il Vecchio. / Testa di donna. / Una delle solite donne lusingatrici

* 623. 85. Michele Parrasio. Venere che suona il liuto e un amorino. / Caliarì diluito.

** 624. 90. Lorenzo Lotto. / Ritrattone a gran forza. / Bellissimo Lotto.

[27v]

625. 91. Bernardino Licinio.

** 626. 94. Giorgio Barbarelli. Giorgione no, ma chi? / Il maestro grigio? / Con le orecchie informi illuminate da colpetti rossi? / E mano pure con qualche luce rosso-chiara cinabrina? / È una bella cosa. / Ma è meno sottile e meno fermo di Giorgione! / Carni grigie, qua e là ravvivate da un po' di rosa. / È un buon ritratto. Più si guarda, e più m'accorgo

[28r]

che le mie impressioni indicate qui non sono state troppo giuste. / Fondo di cielo nuvoloso. / Linea di monti nel fondo. / Stoffa dell'abito, come [?tela?] imbottita e trapunta a rombi ornati a nodi. / Non ha tuttavia la finezza di Giorgione. / L'orecchio è disegnato in modo informe. / La mano con dita un po' rotondeggianti e dita corte. / Bene

indicate le vene azzurrine della mano. / Sul parapetto alcune iscrizioni. / Un capello a staio. / Una corona di fiori con tre teste nel mezzo. / Una nera targhetta con lettere non bene discernibili. / Altre lettere cancellate nel parapetto.

[28v]

* 627. 99. Moceto. Ricorda il Redentore simmetrico della sua incisione.

** 628. 101. Gentile Bellini. Caterina Cornaro.

629. 100. Scuola veneziana. Nell'arte tutto del Palma.

630. 103. Marco Basaiti. Santa Caterina in un paese. / No, Basaiti. / Mani materiali, con [?dita?] tonde - lisce. ?

* 631. 102. Gian Bellini. / Ritratto di un doge.

632. 98. Cima da Conegliano. Madonna col B.

[29r]

** 633. 108. Jacopo da Ponte. / Ritratto di vecchio.

634. 102. Tiziano Vecelli. Bella testina di giovane donna. ?

635. 113. Tiziano Vecelli. / No. Polidoro. Madonna adorante il B. steso sopra un drappo bianco. / S. Vescovo con piviale ricamato a gigli lo adora pure.

636. 73. Quiricio da Murano. Madonna adorante il B. / Parmi J. da Valenza.

[29v]

In conclusione qui sono cinque ritrattoni: / ** 1 Giorgione, ** 2 Lotto, ** 3 Figura di donna cinerea attribuita al Giorgione, ** 4 Gentile Bellini, Cornaro, ** 5 Ritratto di doge attribuito a Gian Bellini, 102.

637. 175. Dosso Dossi. / No. Battista Dossi. / Nel suolo, un cane che si gratta, una capra, un cervo, altri cani, ecc. ecc. / S. Giuseppe che prepara l'asino per la partenza.

[30r]

638. 170. Francesco Parmigianino. No, è Girolamo. / San Francesco / Madonna seduta / Bambino in piedi. / Una rosa nel mezzo sul davanti. / San Giuseppe. / Bellissima cosa, di porcellana di Girolamo. / Il B. prende le ciliege dalla sinistra della madre, mentre continua a guardare innanzi a sé. / Elegante tutto!

639. 177. Giulio Romano. Diana che tira d'arco passando innanzi alla luna / [?al dorso?] della / Turchi, detto l'Orbetto?

[31r]

640. 357. Nemetaföld XVI sz. Eleje. / Non mi sembra fiammingo. È dipinto su fondo verde, carni chiare come a tempera. / Pare un Polidoro Lanzani. / Anche le pieghe sembrano del Lanzani. / Ombra del cappello nero sulla fronte. / Orbite azzurrine, occhi azzurri intensi. / Barba bionda. / Labbra rosse chiare. / Pupille non [?simmetriche?].

[31v]

- * 641. 610. Caravaggio. Giuocatori e bari.
- ** 642. 649. Tiepolo. Santo con bandiera a cavallo.
- * 643. 627. Domenico Feti. Ciechi in cammino.
- * 644. 609. Domenico Feti. Ragazza dormiente.
- * 645. * 647, * 645. Bellotti. Vedute
- * 646. * 669. Panini. Oratore del popolo tra le rovine.
- ** 647. 766. Francesco Pacheco. L'incontro d'Anna e Gioacchino.
- 648. 760., 763. Francisco Goya! Donna con un'anfora e l'arrotino.

[32r]

649. 782. Pedro Nunez. / Pastorello gettato a terra da un cane. / Pastorello caduto così con le mele sparse sul terreno. / Rammenta molto il quadro di Modena attribuito al Murillo, di un pastorello che cade all'urto d'un montone.
650. 793. Spanyolorsz. XVII sz. / Capolavoro. / Di chi? / Ha del Rembrandt.
651. 788. Iusepe Martinez. San Tommaso. / Simile ai SS. di Parma attribuiti al Ribera.

[32v]

[disegno]

3. Trascrizione Taccuino Pittorico

[814]

Budapest.

Gio. d'Alemagna: M.

Amico di Sandro: M. con S. Ant.o da Padova e un monaco.

Iacopo del Sellaio: 56. Ester – 1221. ([?mas.?) S. Girol. – 1369. S. Girol.

Granacci: 54 S. Gio. in Patmos – 78. M. col S. Giovannino

Sano di Pietro: 23., 32., 39.

Lorenzo Vecchietta: 21., S. Luca

Benvenuto di Giovanni, 24. Natività – 42. M. e angioli

Niccolò da Foligno, 37. (a. 1497)

Pinturicchio, 62. M. e angioli (?)

Marco Zoppo, 99. – 100. Due Angeli (?)

Lorenzo Costa, 124. Venere

Ercole Grandi, 69. S. Gio. Ev.

Basaiti, 103. S. Caterina, S. Girol.o

Catena, 74., 76., 78.

Liberale, 96. M. col B.

Francia, 75.

Bramantino, 941. – 998. – 1001.

Civerchio, 1352. – 1353. [?] S. Gio Battista – S. Pietro.

Bernardino de' Conti, 115. Madonna.

A Gran nella Primaziale c'è un Lorenzo di Creti.

Sandor Lederer: Michele da Verona.

[815]

73. Girol.o Marchesi da Cotignola. / S'ispira all'altro da Cotignola, allo Zaganelli.

72. Franc.o Raibolini d.o il Francia. / Debole m.o della scuola, che imita [?] Franc.o

74. Gio. Boccati. Madonna col B., quattro angioli e quattro Santi, due putti musicanti. /

Il quadro è del 1473. / Par rifatta la testa della Madonna. / I SS. Sono: Giovenale –

Savino – Madonna – Agostino – Girol.o. / Vesti come d'erba, di stuoia, scanalate, a [?]. /

Teste di putti # come in # storte, anche lunghe, [?narici?] alte, gonfie gonfie, nasetti

brevi, mento [?tondo?]. / La cornice è ancora la sua, con tre putti reggi festone nell'architrave, Cristo benedicente nel timpano.

75. Francia: M. col B. e S. Giovannino. / Francia sì. / (Non troppo ben conservato).

78. Granacci. M col B. e S. Giovannino. / Qui ha dimenticato già molto l'insegnamento di Ghirlandaio: appena nella rotondità della testa della Madonna ricorda il m.o. Nel resto c'è già Raffaello, Michelangelo, Bartolomeo della Porta qui.

79. Sodoma. Madonna assunta. / Bagnacavallo?

82. Niccolò da Foligno 1497. / (Orrenda ristampa del S. Bernardino).

[816]

Budapest

*25. Sassetta. San Thomas davanti ad un altare pregante. / Molto fine: le pareti della chiesa in verde. / Terreno roseo. Particolari minuti ben colorati.

21. Luca Spinelli, frammento del quadro parte del quale è a Cambridge e a Colonia (a. 1385.) / Scultura per m.o Simone Cini e Gabriello Saracini. / Carni giallette con arrossate guance.

*59. Botticini (sotto l'influsso di Cosimo Rosselli). / Mackowsky: / Da S. Domenico del Maglio Firenze. / È invece Cosimo Rosselli stesso. C'è dappertutto la conformazione delle sue teste.

56. Iacopo del Sellaio: Ester davanti al Re (corrispondente al quadro del Louvre ispirato a questo che è suo.) / Trasparente nelle carni.

58. Rodolfo Ghirlandaio. Natività. [?] una forma [?], come nel piccolo quadro di Berlino. / Tirata, oleosa.

55. Pier Franc.o Fiorentino. M. col B. e S. Giovannino: ancora qualche resto della scuola di Filippo Lippi ma diventato di carta colorata.

54. Franc.o Granacci. Senza dubbio questo bel S. Gio. in Patmos è del primo tempo di Granacci.

52. Filippino Lippi: M. col B. / Seguace di Filippino. I lineamenti della M.a nell'allungamento si sformano; le [?teste?] dei SS. Ant.o e Franc.o si fanno piatte. / Amico di Sandro, dice il Berenson. / Ma qui in tutto è l'arte di Filippino ridotta.

46. Stefano da Zevio. M. col B. con orlatura larga metallica. Madonna dell'umiltà. Una stella sulla spalla. Un [?] [?in mano?] e una stella ai piedi. Bambino grasso. Madonna grassa dalla testa piccola, boscaglia attorno alla [?Vergine?]. / Abito della Vergine con ornati. / La cornice con le mezze palle a traforo ne' pennacchi ricorda Venezia. / Carni

chiare. / (Fondo d'oro). / Capelli gialli. / Ornato in rilievo nelle orlature. / Foglie gotiche nei capitelli intagliati. / Maniera veneto - adriatica?

[817]

62. Pinturicchio (secondo il Berenson). M. col B. e un angiole con una patera con fiori. / Franc.o di Giorgio Martini (secondo il cartellino). / Mai Pinturicchio fu così [? pittorico?]. / Bruttissimo #?umbro?# senese!

63. Neri di Bicci. Grossolano. / M. col B., dai grandi occhiacci. / Campagnolo.

60. Scuola di Filippo Lippi. M. in trono e due SS. / Grossolano, pesantone, [? masche..?], vuoto, rotondo sacco.

65. Gio. da Ponte. Un m.o [?], da poco.

29. Iacopo Avanzi? Madonna. Certo è Fra Barnaba da Modena.

24. Sano di Pietro. Brutta Madonna con angiole e Santi. / Berenson la dà per errore a Benvenuto di Giovanni.

66. M. col B., S. Giovannino e S. Giuseppe. / Palmezzano de' più tardi e scolorati.

67. Luca Signorelli. Tiberio Gracco.

** 69. Ercole Grandi. S. Gio. Evangelista. / (Non potrebbe essere il più svelto Pagani?) / C'è già un movimento di pieghe correggesso e un modellato più largo che nel Grandi. / Le mani non corrispondono alle rettangolari del Grandi.

68. Scuola senese: M. col B. e S. Giovannino. / (Girol.o del Pacchia).

70. Bacchiacca. La predicazione del Battista. / Come ne' due quadri di Dresda.

83. Pinturicchio. M. in gloria e angiole. / É del m.o [?perugino?]: la testa del B.o dagli occhi tondi, dal nasino corto e tondo, dalle labbruzze tonde ricorda lui. / Non nel colore qui verde e aranciato delle carni.

[818]

85. Giovanni Santi. Madonna in trono col B. adorati da S. Caterina e da S. Pietro Martire. / ADI II DE LUGLIO MCCCCLXXXVIII. / Nell'orlatura della Madonna. / MATER DEI MEMENTO MEI. / In alto due angiole: uno porta una corona, l'altro una palma. / Qui è lo scolaro di Gio. Santi. / Evangelista di Piandimileto? / Troni con fornimenti d'oro, pensati alla maniera di Iustus van Ghent. / Anche di Iustus i capitelli, le basi di metallo, le volute di metallo nel trono, gli ornamenti di gemma nella S. Caterina, nella corona tenuta dall'angelo a s. / Non è la forma di Gio. Santi, ma addolcita, più sciolta. Un movimento di maggiore [?] nella Vergine. / Il colore è meno

tirato. / I capelli della Santa a tratti ondulati. / I metalli sono molto riflettenti. / Tutto il trono ha molte luci riflesse. / Il B. ha gli occhi stretti e gli occhi dall'espressione addormentata. / Dappertutto piccole luci.

87. Madonna col B. / (Scuola di Padova). / Brutto. Dato # anche a Dario da Treviso #.

89. Cima da Conegliano. M. col B. / Periodo delle carni scure.

88. Madonna che tiene un pomo. / Bambino benedicente. Un cardellino in alto. / Scuola umbra?

91. Filippo Mazzola. San Cristoforo col B. sulle spalle. / (Assai brutto).

[819]

96. Liberale da Verona. M. col B. / No, op. posteriore.

95. Gio. Speranza. / * M. col B.

97. Luminoso Vincenzo Catena!

98. Grigino Crivelli.

99. – 100. Scuola di Cosmè Tura. Angioli musicanti. / Att.i alla Scuola del Cossa. / È meno esagerato [?nella rotondezza?] del Tura. / Bellissimo il colore. / Il n. 100: Angiolo che suona il piffero, che tiene una mano tesa nervosa sui fori del piffero a flauto. Ha un manto giallo dorato e un vestito d'azzurro vellutato con maniche rosse vellutate. Sta sopra una base vista così. Le estremità sono nascoste. Marmo giallognolo come un alabastro. / Il numero 99 sta sopra una base di serpentino. Ha l'aspetto più [?scenico?]. Gli occhi stretti. Suona l'arpicordo. O meglio tiene l'arpicordo. Una coroncina di alloro e viole sul capo biondo. Una veste violetta con orlatura [?spruzzata?] d'oro. Cintura con un lungo nodo di corda d'oro. Bello il cielo con piccole nuvolette bianche.

103. Ant.o Vivarini. M. col B. in trono. / (È Gio. d'Alemagna). / Fondo d'oro, legno rosso. / Teste tondeggianti. (Carni rosee vive).

[820]

105. Scuola di Padova: Madonna che abbraccia Cristo morto sotto nel sarcofago. / Vicino al Parenzano.

109. Marco Basaiti. S. Girol.o.

111. Scuola di Gio. Bellini: Ritratto di Doge. / Nel paese richiama il Basaiti.

119. Santa Maddalena – 120. S. Lucia att.e a Ant.o Vivarini. / No, scuola, o meglio qualcosa che è all'incirca, non buona però.

123. Ant.o da Carpi. Copiatore di Cima. / 1490 ?

118. Pietro da Messina. Testa di Cristo alla colonna. / Vuoto. Ombre di seppia.

126. Meraviglioso ritratto del Romanino.

Il numero 197 att.o a Michelangelo da Caravaggio non è di [?lui?], ma di un seguace, forse Mattia Preti. / Giuocatori e bari e zingara.

Vedutisti romani:

747. Gian Enrico Roos, 1631-1685.

344. Gherardo Honthorst: La Carità romana / (Tutta nell'arte del Caravaggio).

349. Abraham de Kooghe. / XVII secolo. Vedutista romano. / (Pare il Bloemen).

348. Heinrich Mommers. / Vedutista romano.

357. Wilhelm van Nieulandt (1554 - /63). / Vedutista romano. / Veduta di campo [?]

[821]

409. Iean Batta Veenix, Veduta romana.

[...]

Parte 3

1. Catalogo

1

21. GIOVANNI DI PAOLO (Siena 1403 – Siena 1482)

San Matteo Evangelista

Tempera su tavola

78 x 34 cm (superficie dipinta 70 x 33)

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

L'opera, insieme ad altre tre tavole rappresentanti San Giovanni Evangelista (Galleria P. De Boer), San Luca Evangelista (Seattle Art Museum) e San Marco Evangelista (Pinacoteca Nazionale di Siena), costituiva originariamente la parte superiore di un altare⁴².

Nel catalogo della vendita della collezione Ramboux (J. M. Heberle 1867) la tavola è ascritta al Vecchietta, attribuzione che sembra essere accolta in un primo tempo da Crowe e Cavalvaselle (Crowe – Cavalcaselle 1871) e da Berenson (Berenson 1897); sarà successivamente proprio quest'ultimo (Berenson 1909) a riferire per primo l'opera alla mano di Giovanni di Paolo, proposta poi accettata dalla critica. Fa eccezione l'opinione di Van Marle (Van Marle 1927), che ascrive il dipinto a Giacomo del Pisano. In Venturi l'opera viene citata nel *Taccuino Pittorico*, nell'elenco della c. 814, associata al nome di Vecchietta. Qui il Nostro identifica erroneamente il soggetto come San Luca e non come San Matteo, la presenza del di cui attributo, però, dipinto nella parte inferiore della tavola (l'angelo), non lascia alcun dubbio rispetto all'identificazione del Santo.

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 124; J. A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, IV, 1, 1871, ed. Jordan, p. 71; B. Berenson, 1897, p. 187; B. Berenson, 1909, p. 177; J. A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, pp. 176 – 177; R.

⁴² Per la ricostruzione si veda D. Sallay, in corso di stampa.

Van Marle, IX, 1927, p. 458; J. Pope – Hennessy, 1937, pp. 125, 143; C. Brandi, 1947, pp. 91 119; A. Pigler, 1967, pp. 271 – 272; P. Torriti, 1977, p. 331; V. Tátrai, 1991, p. 50; D. Sallay, in corso di stampa.

2

23. SANO DI PIETRO (Siena 1406 – Siena 1481)

La danza di Salomè

Tempera su tavola

23,5 x 33 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

Il dipinto, che racchiude in un'unica scena due eventi consecutivi del banchetto di Erode, la danza di Salomè e la presentazione della testa del Battista, faceva parte della predella del polittico di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova⁴³. L'opera, sulla cui attribuzione non vi sono mai stati dubbi, è menzionata da Venturi nel *Taccuino Pittorico*, nell'elenco della c. 814 ("Sano di Pietro 23").

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 136; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, IV, 1, 1871, ed. Jordan, p. 88; B. Berenson, 1911, p. 237; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, p.174; A. Pigler, 1967, p. 614 – 615; M. Boskovits, 1978, n. 16; V. Tatrai, 1991, p. 106; D. Sallay, 2007; D. Sallay, in corso di stampa.

3

24. BENVENUTO DI GIOVANNI (Siena 1436 – Siena c. 1518), seguace di

Natività

Tempera su tavola

24,1 x 22,1 cm

⁴³ Per la ricostruzione si veda D. Sallay, 2007.

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

L'opera, che presenta sul verso la scritta "Gentile da Fabriano", probabilmente ritenutone anticamente l'autore, compare per la prima volta nel catalogo della vendita della collezione Ramboux (J. M. Heberle 1867) dove, specifica Bandera (Bandera, 1999), il riferimento a Suor Barbara Ragnoni da Siena va inteso con significato di appartenenza. L'attribuzione a Benvenuto di Giovanni sostenuta da Berenson (Berenson 1897) e Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1909), e poi successivamente da Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991) non è, tuttavia, unanimamente accettata dalla critica: van Marle (van Marle 1937) pensa piuttosto ad un seguace, mentre Bandera (Bandera 1999) fa riferimento a "un pittore della cerchia del nostro". Sallay (Sallay, in corso di stampa) parla, invece, più genericamente di pittore senese, c. 1460 – 1470.

Il dipinto viene citato da Venturi nel *Taccuino Pittorico* (c. 814: "Benvenuto di Giovanni, 24 Natività").

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 112; B. Berenson, 1897, p. 134; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, 1909, ed. Hutton, p. 118; van Marle, 1937, XVI, p. 513; A. Pigler, 1967, p. 59; V. Tatrai, 1991, p. 9; M. C. Bandera, 1999, p. 248, cat. VI; D. Sallay, in corso di stampa.

4

32. (25.) STEFANO DI GIOVANNI, detto il SASSETTA (Siena o Cortona c. 1400 - Siena 1450)

San Tommaso d'Aquino in preghiera

Tempera su tavola

23,6 x 39 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

Parte della predella commissionata dall'Arte della Lana per la Chiesa di San Pellegrino a Siena⁴⁴, l'opera compare nel catalogo della vendita della collezione Ramboux (J. M. Heberle 1867) con un'attribuzione incerta a Francesco Traini o Gentile da Fabriano. La

44 Per la ricostruzione si veda Israëls, 2010, p. 222.

corretta ascrizione al Sassetta proposta da Berenson (Berenson 1911), il quale, però, dapprima, aveva fatto il nome di Sano di Pietro (Berenson 1897), e da Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1914), fu poi unanimamente accettata dalla critica. In Venturi ritroviamo l'opera nel *Taccuino Pittorico*: alla c. 814 è associata al nome di Sano di Pietro, mentre nella c. 816, seguendo l'aggiornamento del Berenson, a quello di Sassetta. Qui Venturi annota il verde delle pareti e il rosa del terreno. "Molto fine", dice, "particolari minuti ben colorati".

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 103; B. Berenson, 1897, p. 175; B. Berenson, 1911, p. 245; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, p. 169; A. Pigler, 1967, pp. 621 – 622; F. Zeri, 1973, pp. 22 – 34; K. Christiansen, 1988, pp. 71 – 72, n. 1 b; V. Tatrai, 1991, p. 108; M. Israëls, 2010, pp. 222, 224, 226; D. Sallay, in corso di stampa.

5

36. (21) SPINELLO DI LUCA SPINELLI, detto SPINELLO ARETINO
(Arezzo 1352 – Arezzo 1410)

San Nemesio e San Giovanni Battista

Tempera su tavola

194 x 94,5 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

Il dipinto, sulla cui autografia non vi sono dubbi, costituiva lo scomparto sinistro di un polttico visto dal Vasari (Vasari 1550) nel convento di Monteoliveto Maggiore (Siena) e smembrato nel 1810, anno della soppressione di detto convento⁴⁵, e rappresenta a figura intera i *Santi Nemesio e Giovanni Battista* nello scomparto centrale, il *Profeta Isaia* nel quadrilobo in alto, e la *Decapitazione di San Nemesio*, il *Banchetto d Erode* e un *Santo Apostolo* nella parte inferiore.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 816). Il Nostro inizia scrivendo "Luca Spinelli", ma volendo qui intendere, in realtà, Spinello di Luca Spinelli (Luca Spinellii, infatti, orafo, è il padre di Spinello). Continua, poi: "frammento del quadro

⁴⁵ Per la storia delle vicende delle single tavole e per la ricostruzione si veda Weppelmann 2011.

parte del quale è a Cambridge e a Colonia (a. 1385)". Per quanto riguarda la parte a Cambridge, è presumibile pensare che Venturi faccia riferimento allo scomparto destro dello stesso polittico raffigurante i *Santi Benedetto e Lucia*, conservato al Fogg Art Museum; per quanto riguarda invece il frammento a Colonia, probabilmente si riferisce alla tavola raffigurante *San Filippo*, la quale si trovava sicuramente a Colonia nel 1877, ma le cui vicende successive sono incerte almeno fino al 1928 (Weppelman 2011, pp. 146, 150, note 3, 4). Venturi prosegue citando, i collaboratori di Spinello nella realizzazione dell'opera, ovvero Simone Cini, intagliatore (il cui nome è ricordato nell'iscrizione sulla cornice dello scomparto in questione: "*MAGISTER SIMON CINI DE FLORENTIA INTALLIAVIT*") e Gabriello Saracini, doratore (il cui nome invece si trova nell'iscrizione dello scomparto destro insieme alla data: "*GABRIELLUS SARACENI DE SENIS AURAVIT MCCCLXXXV*"). Venturi conclude con un vivace commento sugli incarnati dei volti: "Carni giallette con arrossate guance".

Bibliografia essenziale: G. Vasari, 1550, p. 206; Heberle J. M. (H. Lempertz), 1867, n. 82; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, II, 1869, ed. Jordan, p. 183; B Berenson, 1932, p. 447; A. Pigler, 1967, pp. 660 – 662; V. Tátrai, 1991, p. 114; S. Weppelman, 2011, pp. 143 – 151.

6

37. (82.) NICCOLÒ DA FOLIGNO (Foligno c. 1425/30 – Foligno 1502)

San Bernardino da Siena

Tempera su tela

134 x 72,5 cm

Provenienza: donato da Arold Ipolyi, 1872.

L'opera, facente parte di un *pendant* insieme ad una Santa Caterina d'Alessandria (Collezione Okonnen, Helsinki), è firmata e datata in basso: "*HOPUS NICOLAI FULGINATI, 1497*" e sulla sua attribuzioni non sono mai stati avanzati dubbi.

Il dipinto figura nel *Taccuino Budapest-Zagabria* (c. 27) e risulta interessante confrontare le annotazioni del taccuino con il testo edito apparso sull'articolo dell'*Arte* (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria, c. 27:

"37. Niccolò da Foligno. / Il solito S. Bernardino. / Forse per uno stendardo con poco colore. / Ma è l'aggranchiato pittore."

Venturi 1900a, p. 236:

"Tra i quadri della scuola umbra, [...], vi è l'aggranchiato Nicolò da Foligno, con la immagine consueta di S. Bernardino, eseguita forse per uno stendardello [...]"

L'opera compare due volte anche nel *Taccuino Pittorico*, citata nell'elenco della c. 814 e nella c. 815, dove viene ribadito il ruolo di mediocrità del dipinto, definito, tra parentesi, "orrenda ristampa del S. Bernardino".

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 236; B. Berenson, 1911, p. 208; A. Pigler, 1967, pp. 484 – 485; F. Todini, 1989, p. 241; V. Tátrai, 1991, p. 83; F. Todini, 2004, p. 611.

7

39. SANO DI PIETRO (Siena 1406 - Siena 1481), bottega o seguace di San Bernardino da Siena

Tempera su tavola

33,3 x 19,4 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

L'opera, attribuita nel catalogo della vendita della collezione Ramboux (J. M. Heberle 1867) alla scuola di Sano di Pietro o a Lorenzo Vecchietta, venne ascritta a Sano di Pietro da Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1871) e da Berenson (Berenson 1897). Pigler (Pigler 1967), invece, preferisce parlare di un senese dell'ultimo quarto del XV secolo, mentre Tátrai (Tátrai 1991) e Sallay (Sallay in corso di stampa) parlano rispettivamente della bottega e di un seguace del Maestro.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Pittorico*, nell'elenco della c. 814, dove è associata al nome di Sano di Pietro.

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 143; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, VI, 1, 1871, ed. Jordan, p. 88, n. 94; B. Berenson, 1897, p. 175; A. Pigler,

1967, p. 645; V. Tátrai 1991, p. 107; D. Sallay, in corso di stampa.

8

42. FRANCESCO DI GIORGIO (Siena 1439 – Siena 1501), seguace di

Madonna con Bambino e due angeli

Tempera su tavola

59 x 34 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

Ascritta nel catalogo della vendita della collezione Ramboux (J. M. Heberle 1867) a Francesco di Giorgio, l'opera viene, invece, attribuita dal Berenson (Berenson 1897) a Benvenuto di Giovanni. Pigler (Pigler 1967), invece, parla di un seguace di Francesco di Giorgio e così anche Tátrai (Tátrai 1991) e Sallay (Sallay, in corso di stampa).

In Venturi il dipinto figura nel *Taccuino Pittorico*, prima nell'elenco della c. 814 associato al nome di Benvenuto di Giovanni, poi nella c. 817 dove egli ragiona in merito all'attribuzione e annota: "Pinturicchio (secondo il Berenson) [...] Franc.o di Giorgio Martini secondo il cartellino". Risulta interessante qui ragionare sulla supposta attribuzione del Berenson a Pinturicchio, dal momento che questi in realtà ascrisse il dipinto a Benvenuto di Giovanni già nel 1897; in questo caso dobbiamo supporre o che Venturi si sbagli o che egli stia facendo riferimento ad un'opinione riveduta del Berenson pervenutagli tramite comunicazione privata. Il Nostro conclude escludendo l'attribuzione a Pinturicchio e sentenza: "Bruttissimo senese".

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 172; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, IV, 1, 1871, ed. Jordan, p. 74; B. Berenson, 1897, p. 134; A. Pigler, 1967, p. 240; V. Tátrai, 1991, p. 43; D. Sallay, in corso di stampa.

9

43. GUIDOCCIO COZZARELLI (Siena 1450 – Siena 1416)

Madonna in trono con Bambino, Santa Margherita e Santa Caterina d'Alessandria

Tempera su tavola

166 x 137,5 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1872.

L'opera presenta due iscrizioni, solo parzialmente conservatesi, una sul dipinto in basso ("*CARO[...]**VS GUIDOCCII PATERN OPVS SACELLO [...]*") e una seconda, non originale, sulla cornice ("*OPVS GUIDOCCIUS IOAN [...]* *MCCCCLXXXVI*")⁴⁶. Come sottolinea Sallay (Sallay, in corso di stampa), il dipinto andò incontro ad una desueta vicenda critica: risulta infatti citato nella letteratura ottocentesca (ad es. Crowe – Cavalcaselle 1871) ma di esso gli studiosi internazionali paiono perdere le tracce nel Novecento, tanto da non venire menzionato, ad esempio, tra le opere di Guidoccio nelle liste di dipinti del Berenson. Nel 2004, finalmente, la pala viene studiata da Hiller von Gaertringen (Hiller von Gaertringen 2004), il quale propone l'associazione ad essa di alcuni frammenti di predella⁴⁷.

In Venturi il dipinto figura nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 30); dapprima viene riportata l'iscrizione del dipinto (in questo modo: "*CAROLVS GUIDOCCII PATEL V OPUS SACELLO*"), segue un commento sullo stato di conservazione dell'opera ("Tempera guasta dall'olio") e, in merito all'attribuzione, si parla di "Scuola senese" e di un certo maestro "delle fronti a triangolo sferico", probabilmente proprio Guidoccio. "Nella cornice la scritta è apocrifa", conclude.

Bibliografia essenziale: J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867, n. 148; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, IV, 1, 1871, ed. Jordan, p. 96; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, p. 185; A. Pigler, 1967, p. 160 – 161; A. Angelini, 1987, p. 606; V. Tátrai, 1991, p. 31; R. Hiller von Gaertringen, 2004, pp. 368 – 369, fig. 256; D. Sallay, in corso di stampa.

10

44. MICHELE PANNONIO, o Michele Ongaro (documentato dal 1415 – Ferrara c. 1459 – 1464)

⁴⁶ Per un'analisi dettagliata delle iscrizioni si veda Sallay, in corso di stampa.

⁴⁷ Per un giudizio sulla ricostruzione di Hiller von Gaertringen si veda Sallay, in corso di stampa.

La Musa Thalia

Tempera e olio su tavola

136,5 x 82 cm

Provenienza: donato da Arnold Ipolyi, 1880.

Come sottolinea Tátrai (Tátrai 1991), sono poche le affermazioni del tutto certe che possiamo fare sul dipinto: è stato commissionato dal duca Borso d'Este (in basso al centro si vede il suo emblema); il *terminus post quem* dell'esecuzione deve, dunque, coincidere con quello della sua salita al trono, ovvero l'anno 1450; il soggetto è la Musa *Thalia* (l'esametro latino corrisponde esattamente a quello indicato da Guarino Veronese per detta Musa nella lettera del 5 novembre 1447 indirizzata a Leonello d'Este).

La tesi per cui la tavola appartenga al ciclo di Muse destinato allo studiolo di Belfiore è più che verosimile, ma la penuria di fonti e documentazione al riguardo rendono altrettanto verosimile l'ipotesi opposta. La firma che troviamo sul cartellino ai piedi della Musa ("*EX MICHAELE PANNONIO*") ha, invece, permesso di identificare con certezza l'autore del dipinto in quel Michele Ongaro ricordato dalle fonti d'archivio tra il 1446 e il 1464 (Venturi 1900a).

Il dipinto figura nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 65: "Michele Pannonio. Bianchi lumacciosi") e nel *Taccuino Europeo* (c. 25 v., n. 618: " 44. Michele Ongaro. Lineamenti tondi tagliati entro sferoidi. / Gonfia # le palpebre # la parte superiore degli occhi") e poi ricorre più volte nei testi editi.

In *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* (Venturi 1886) Venturi non dimentica di citare Michele Ongaro, "artista di merito", per il quale "La lunga dimora fatta a Ferrara dovè renderlo in arte del tutto ferrarese, poichè [...] nella Cerere che si vede al Museo di Budapest, con la firma EX MICHELE PANNONIO, non palesa alcuna tendenza corrispondente all'origine sua". E, sempre in merito agli influssi dell'arte ferrarese, ed in particolare di Cosmè Tura, Venturi torna dopo una breve descrizione dell'opera: "è evidente qui la connessione di Michele Pannonio con l'arte del Tura, non nel sentimento delle figure, nel Tura energico e vigoroso, molle e calmo invece nell'Ungherese, bensì nel disegno delle forme, nella rotondità delle teste, nella taglia sottile delle figure, nelle dita con grosse nocca, e in altre caratteristiche ancora.". Secondo Venturi, infine, "convien ritenere che fosse una delle ultime opere della mano di Michele Ongaro",

essendo essa stata commissionata da Borso d'Este come conferma la presenza del "paraduro".

La *Thalia* è citata nuovamente in un articolo pubblicato sulla rivista *Archivio Storico dell'Arte* (Venturi 1894). L'occasione è un'esposizione di dipinti Emiliani appartenenti a collezioni private inglesi organizzata nelle sale del Burlington Fine Arts di Londra che dà a Venturi il pretesto di "riassumere le ricerche fatte in questi ultimi anni per chiarire [...] la storia di quell'arte e di aggiungervi i risultati di nostre indagini recenti". Nel corso di questa dissertazione, "fra le opere somiglianti a quelle di Cosmè, ma molli e calme" viene ricordata la "dea Cerere" di Pannonio, "inghirlandata di spiche" ed "eseguita per la decorazione di un gabinetto di Borso d'Este".

Nell'articolo dell'*Arte* dedicato ai dipinti della scuola italiana della Galleria Nazionale di Budapest (Venturi 1900a) Venturi per cominciare traccia un rapido ed esauriente resoconto delle notizie pervenuteci rispetto a "*Michele dai unii*" a partire dal 1415, anno in cui "si trova per la prima volta a Ferrara [...] intento a colorire uno stendardo", fino al 1464, quando, "come si deduce da una notizia relativa a Lucia, figlia ed erede del pittore", egli era già morto. Segue poi la descrizione della "dea maestra della coltivazione", ma il passo più interessante è nuovamente il confronto con il Tura: "Michele Pannonio disegnò la sua figura conica col seno alto e il busto stretto, come usa anche Cosmè Tura, di cui però il pittore ungherese non ebbe la potente energia. I contorni angolosi, le vesti metalliche, i muscoli tesi di Cosmè Tura non si vedono in questo quadro, in cui tutto si ammorbidisce e sembra bagnato, viscido, molle. Il manto, il rovescio della tunica marezzata prendono la durezza del calcare più che del metallo; le carni sono gonfie e hanno le ombre azzurrine, i pomelli delle guance sembran tocchi da zafferano e i bianchi hanno l'argentato umidore delle striscie lasciate dalle lumache nel loro cammino; le mani non hanno la nodosità del Tura, e le unghie delle dita si affondano formando un ovale". Venturi ribadisce, infine, l'idea che il dipinto facesse probabilmente parte di una serie di figure allegoriche dipinte per decorare lo studio di Borso e, considerando le "altre quattro figure allegoriche che fanno riscontro a questa, e cioè una della collezione Layard a Venezia, due nella collezione del marchese Strozzi a Firenze, un'altra nella raccolta di Berlino", conclude "di avere innanzi l'ultima opera di Michele Ongaro, il suo testamento pittorico".

L'opera torna poi *Nella Storia dell'arte italiana* (Venturi 1914) e, per finire, in *La Pittura del XV secolo in Emilia* (Venturi 1931).

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1886, pp. 22 – 23; A. Venturi, 1894, p. 96; A. Venturi, 1900a, pp. 185 – 194; A. Venturi, VII, 3, 1914, p. 562; A. Venturi, 1931, pp. 36 – 38, tav. 20; A. Pigler 1967, pp. 443 - 444; K. A. Eörsi, 1975, pp. 34 – 36, 52; M. Boskovits, 1978, pp. 370 – 385; A. Bacchi, 1987, pp. 257 - 260; M. Natale, 1991, pp. 31 – 44; V. Tátrai, 1991, p. 78; V. Tátrai, in M. Natale, A. Mottola Molfino (a cura di), 1991, pp. 404 – 408; F. Toniolo, 1997, pp. 385 – 391; M. Natale, G. Sassu, 2007, pp. 45 – 47; F. Toniolo, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 206 – 207, n. 40.

11

45. (60.) BARTOLOMEO DI FEO, detto FRA DIAMANTE (Terranova c. 1430 – post 1492)

Madonna in trono con Bambino, San Lorenzo, Sant'Antonio abate e donatore

Tempera su tavola

141,5 x 145 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, identificato da Fattorini (Fattorini 2001) come la tavola che si trovava originariamente sull'altare dell'oratorio di San Lorenzo a Prato, oggi soppresso, e non nella chiesa dello Spirito Santo come, invece, suggeriva Boskovits (Boskovits 1968), fu per la prima volta ricondotto alla scuola di Fra Filippo Lippi da Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1870). Ulmann (Ulmann 1893) per primo fece il nome di Fra Diamante, attribuzione accettata da Berenson (Berenson 1932), Boskovits (Boskovits 1968, 1998), Bellosi (Bellosi 1983 – 1984), Tátrai (Tátrai 1991) e Fattorini (Fattorini 2001); Pigler (Pigler 1967), invece, parla più genericamente di un seguace di Filippo Lippi.

Venturi (Venturi 1900a), seguendo Crowe e Cavalcaselle, appoggia l'attribuzione alla cerchia di Filippo Lippi ma risulta del tutto impietoso nel suo giudizio sulla qualità dell'opera: "è una Madonna in trono con due Santi e un committente, di un dozzinale

scolaro di Filippo Lippi, un maestro in ritardo, che fa certe faccie che sembran vesciche". Il giudizio negativo si rinnova nel *Taccuino Pittorico* (c. 817) dove Venturi riferisce all'opera aggettivi quali "grossolano", "pesantone", "vuoto". Anche qui in merito all'attribuzione si parla di "Scuola di Filippo Lippi".

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, 1870, III, ed. Jordan, pp. 82, 272; H. Ulmann, 1893, p. 19; A. Venturi, 1900a, p. 238; B. Berenson, 1932, p. 168; A. Pigler, 1967, p. 385; M. Boskovits, 1968, n. 33; L. Bellosi, 1983-1984, p. 52; V. Tátrai, 1991, p. 33; M. Boskovits, 1998, pp. 166, 171; G. Fattorini, 2001, pp. 74, 79-80, nota 45; C. Fabbri, P. Francioni, 2007-2008, p. 102; G. Fattorini, in A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli (a cura di), 2013, pp. 210, 211, n. 6.5.

12

46. (73.) GIROLAMO MARCHESI DA COTIGNOLA (Cotignola c. 1481 – Roma(?) c. 1550)

Compianto su Cristo morto

Tavola

90 x 77 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, la cui composizione deriva dalla cimasa della Pala Pesaro di Giovanni Bellini, è firmato nel cartellino in basso a sinistra "*Hieronimus de Marchesys De Cotignola Faciebat*" e la sua autografia non è mai stata messa in discussione.

L'opera figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 815) dove Venturi dice "S'ispira all'altro da Cotignola, allo Zaganelli", riferendosi alla vicinanza di stile con Francesco Zaganelli, pittore anch'egli da Cotignola.

"Le figure sembrano cadaveriche, e hanno gli occhi stretti stretti come se tutte avessero perduto l'anima." dice Venturi (Venturi 1900a), e continua: "Tutto è freddo, triste, autunnale; e l'unico colore un po' vivo è quello della veste della Maddalena: tutti gli altri colori sono svaniti; i contorni delle figure sono terrosi, e neri quelli delle vesti. La roccia che s'erge dietro a Nicodemo, formata da macigni sovrapposti, con sterpi uscenti di tra i crepacci, par che tolga a Nicodemo lo spazio per muoversi". Una composizione,

dunque, compressa, oscura e senz'anima, secondo Venturi, quella di Girolamo Marchesi.

Bibliografia essenziale: A. Venturi 1900a, p. 206; G. Frizzoni, 1910, p. 388, nota 1; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 313, nota 3; R. Buscaroli, 1931, pp. 373 – 374; A. Pigler, pp. 412 – 413; A. M. Fioravanti Baraldi, 1986, pp. 97, 102; V. Tátrai, 1991, p. 72; A. Tempestini, 1992, p. 9; A. Ugolini, 1992, p. 27; A. Bliznikov, 2005, p. 56; A. Mazza, 2007, p. 9; A. Donati, 2007, pp. 147 – 148, n. 32.

13

47. GIOVANNI PEDRINI, detto GIAMPIETRINO (attivo tra 1520 e 1540)

Madonna col Bambino, San Michele e San Girolamo

Tavola

61 x 74 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Ascritto nel catalogo della collezione Esterházy del 1812 a Leonardo da Vinci (Pigler 1967), il dipinto fu riferito al Giampietrino da Mündler (Mündler 1869) e unanimamente da tutta la critica successiva, tra i primi Morelli (Lermolieff 1880, 1891), Venturi (Venturi 1900a) e Berenson (Berenson 1907)

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 25 v.): "617. 47. Gian Pietrino. Sacra Conversazione".

Venturi (Venturi 1900a) ritiene che il dipinto "non è del tempo in cui fiorivano di grazia leonardesca le figure del Giampietrino e i volti abbronzati delle sue Madonne, ma del periodo in cui le figure sembrano infermiccie, con gli occhi pesti e le carni ceree, in cui i bianchi illividiscono, i contorni si fanno neri, e la luce dei paesi, perduta ogni vivezza, appare come dietro un vetro opaco"; nonostante questo, però, "ancora nella mossa ardita del capo della Vergine, nel tipo leonardesco del Bambino l'artista conserva la traccia delle sue più vigorose immagini".

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 83; I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, p. 191; I. Lermolieff [G. Morelli], 1891, p. 119; A. Venturi, 1900a, p. 212 – 213; B. Berenson, 1907, p. 233; B. Berenson, 1932, p. 229; A. Pigler 1967, p. 261; G. Briganti, II, 1988, p. 727; V. Tátrai, 1991, p. 48.

14

48. (75.) FRANCESCO DI MARCO DI GIACOMO RAIBOLINI, detto FRANCESCO FRANCIA (Bologna c. 1450 – Bologna 1517)

Madonna con Bambino e San Giovannino

Tavola

57 x 43,7 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Attribuito a Francesco Francia da Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1912), Venturi in un primo momento (Venturi 1900a), Berenson (Berenson 1907) e Pigler (Pigler 1967), il dipinto ha spesso suscitato dubbi rispetto alla sua autografia facendo sorgere opinioni diverse quali l'ascrizione al Boateri (Frimmel 1892), a Giacomo Francia (Gerevich 1911), generalmente alla bottega (Venturi 1914) o ad un ignoto seguace del Maestro (Tátrai 1991). Più recentemente, Toniolo (Toniolo 1993) e Negro – Roio (Negro – Roio 2010) hanno parlato di opera di Francesco con intervento della bottega.

Il dipinto figura nel *Taccuino Europeo* dove alla c. 25 v. si legge: "616. 48. Francia. Descritto precedentemente". Probabilmente Venturi aveva già analizzato l'opera, ma a causa della lacuna presente nel taccuino (mancano le descrizioni delle opere dalla n. 535 alla n. 598) non ci è pervenuta tale descrizione.

Ritroviamo il dipinto anche nel *Taccuino Pittorico*, nell'elenco della c. 814 ("Francia, 75.") e alla c. 815 dove Venturi dimostra di essere ancora assolutamente convinto sull'autografia di Francesco scrivendo: "Francia sì". Aggiunge tra parentesi: "non troppo ben conservato"; e, d'altronde, un commento sullo stato di conservazione figura anche nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1914): "Il colore del quadretto è alquanto inaridito".

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 285; T. Frimmel, 1892, p. 222; A. Venturi 1900a, pp. 204 – 205; B. Berenson, 1907, p. 221; T. Gerevich, 1911, p. 303; A. Venturi, VII, 3, 1914, p. 890; A. Pigler, 1967, pp. 240 – 241; V. Tátrai, 1991, p. 43; F. Toniolo, 1993, p. 79; E. Negro, N. Roio, 2010, p. 231, n. 134.

15

51. BERNARDINO LUINI (Luino c. 1480 – Milano 1531/32)

Madonna con Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino

Trasportato da tavola su tela e di nuovo su tavola

89 x 66 cm

Provenienza: Collezione Esterházy , 1871.

Il dipinto, la cui autografia non è mai stata messa in dubbio, è citato nel *Taccuino Europeo* (c. 25 v.): "615. 51. Bernardino Luini".

Nell'articolo dell'*Arte* (Venturi 1900a) Venturi parla delle due opere del "mite pittore Bernardino Luini" conservate al Museo di Budapest e ritiene che in confronto al primo (n. inv. 58), nel quale si rivela, nelle pose stereotipate dei personaggi, un intento più scopertamente devozionale, "nel secondo dipinto l'artista ha composto un dolcissimo idillio. La Vergine guarda pensosa alla scena d'affetto, ed Elisabetta par che fissi gli occhi nel lontano, mentre regge l'ansioso figliuolo, che monta sulla roccia per porgere a Gesù la viola dal lungo gambo colta nel prato". E addirittura "Par di sentire la garrula voce di San Giovannino, là nel silenzio dei campi. Un'occhiuta farfalla viene a posarsi sul trono della Vergine. Lo sfumato è dolcissimo e profondo; e le note di turchino e violetto, di rosso e giallo ridono sulle verdi foglie del fondo".

Bibliografia essenziale: O. Müндler, 1869, XIV, p. 70; I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, p. 191; A. Venturi, 1900a, p. 212; A. Ottino Della Chiesa, 1956, p. 68; A. Pigler 1967, p. 399; V. Tátrai, 1991, p. 69.

16.

52. (115.) GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO (Milano 1467 – Milano

1516)

Madonna con Bambino

Tavola

83 x 63,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservata nella collezione Esterházy con attribuzione a Leonardo da Vinci, l'opera fu ascritta a Zenale da Otto Mündler (Mündler 1869), mentre Pulszky (Pulszky 1878) fece per primo il nome di Boltraffio seguito, tra i primi, da Morelli (Lermolieff [Morelli] 1880) e Venturi (Venturi 1900a). Tale attribuzione è stata unanimamente accettata dalla critica salvo rarissime eccezioni tra cui Berenson (Berenson 1907) il quale propose la mano di Bernardino de' Conti, ascrizione poi diventata incerta nel 1932 (Berenson 1932), e Bock (Bock 1916) il quale parlò di Francesco Napoletano. Oggetto della discussione in merito al dipinto divenne, dunque, l'eventuale intervento diretto di Leonardo nell'esecuzione dell'opera. A sostenere la tesi dell'intervento del Maestro nella fase iniziale del dipinto furono in primis Bode (Bode 1915), Suida (Suida 1929), Mayer (Mayer 1930) e de Hevesy (de Hevesy 1932) i quali, dunque, proponevano una datazione intorno ai primi anni Novanta del Quattrocento, ovvero al periodo in cui è documentata la presenza del Boltraffio nella bottega di Leonardo, tesi ancora oggi accreditata

L'opera è citata nel *Taccuino europeo* (c. 25 v.) e nel *Taccuino Pittorico* (c. 814), rispettivamente associata ai nomi di Boltraffio e, seguendo il Berenson (Berenson 1907), di Bernardino de' Conti.

Nell'articolo dell'*Arte* (Venturi 1900a) Venturi mette a confronto il Boltraffio, "grande e superbo signore", con Giampietrino, "dolce e timido artista": mentre questo "disegnava con gran cura, e metteva sorrisi nella tristezza del colore", quello "disegnava, poco ligio a leggi grammaticali, e copriva le sue pecche coi colori vistosi delle stoffe ricchissime". Certamente l'opera "fa una grata impressione a tutta prima", soprattutto "per la testa della Vergine, china graziosamente, col delicato turchino della veste sovrapposta dal manto giallo dorato con rosso risvolto", ma "guardando attentamente [...] si notano i capelli gialli della vergine; gli scuri tra le palpebre tanto forti che l'effetto sembra cavato da figura, la quale abbia gli occhi cavati nel bronzo e con le iridi cristalline; il colore

delle carni abbronzato e le labbra morelle; le spalle e il busto di fanciulla, la testa e le braccia di donna e le mani enormi". La lista dei difetti continua: "La spalla a destra si disegna ampia, ma il braccio vi si attacca troppo in su, e par che ne tronchi la curva. Anche il Bambino ha una nuca stragrande e una fronte quasi doppia, il braccio stretto, e l'avambraccio allargato che finisce in una mano enorme, quella a destra con dita fuor di posto; e il piede suo sinistro par mozzo a causa del cattivo scorcio". Tuttavia, conclude Venturi, "sì perchè si possono trovare accenni o reminiscenze leonardesche, sì per la vaghezza del colore, quel gruppo attrae". Analizzando poi la posa del Bambino, che "stende verso sinistra le mani come per ricevere alcuna cosa", Venturi si chiede se il quadro sia mutilo di una parte o piuttosto se il Boltraffio abbia tratto il suo gruppo da una composizione più ampia.

In merito alla datazione Venturi ritiene che nel dipinto "Vi è la formosità e la ricchezza propria dell'ultimo periodo dell'operosità del Boltraffio", per cui "sembra di qualche tempo posteriore all'ancona dipinta dal Boltraffio per la famiglia Casio (anno 1500) [...] ed anche all'affresco di Sant'Onofrio di Roma".

Bibliografia essenziale: O. Müндler, 1869, p. 65; K. Pulszky, 1878, pp. 11 – 14; I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, p. 191; B. Berenson, 1907, p. 197; A. Venturi, 1900a, pp. 214 – 217; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 1030 – 1033; W. Von Bode, 1915, p. 196; F. Bock, 1916, p. 158; A. Venturi, IX, 1, 1925, p. 100; W. Suida, 1929, p. 287; A. L. Mayer, 1930, p. 434; B. Berenson, 1932, p. 78; A. De Hevesy, 1932, p. 246; A. Pigler, 1967, pp. 78 – 80; V. Tátrai, 1991, p. 13; M. T. Fiorio, 2000, pp. 84 – 86; D. A. Brown, 2003, pp. 29 – 30; A. Ballarin, 2005, pp. 3 -5, 10 – 11, 13, 35 - 52; E. Villata, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 244 – 245, n. 55.

17

53. (68.) BARTOLOMEO RAMENGHI, detto il **BAGNACAVALLO**
(Bagnacavallo 1484 – Bologna 1542)

Madonna con Bambino e San Francesco d'Assisi

Tavola

60 x 48,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Tradizionalmente attribuita a Girolamo del Pacchia (Berenson 1903, 1932, Venturi 1932, Pigler 1967), l'opera fu ricondotta alla mano del Bagnacavallo da Mauro Lucco attraverso una comunicazione scritta del 1989 al Museo di Belle Arti di Budapest, con datazione intorno al 1520 (Tátrai 1991). Tale attribuzione fu accettata da Tátrai (Tátrai 1991) e da Bernardini (Bernardini 1995), la quale segnala, inoltre, che la paternità al Bagnacavallo compariva già in un'antica nota del Frizzoni.

In Venturi l'opera figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 817), già con l'attribuzione a Girolamo del Pacchia, confermata successivamente nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1932). Nell'articolo dell'*Arte* (Venturi 1900a), invece, il Nostro si limitava a rifiutare l'attribuzione del dipinto, "malato d'itterizia", a Domenico Beccafumi senza aggiungere ulteriori precisazioni.

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 82; A. Venturi, 1900, p. 239; B. Berenson, 1903, p. 158; B. Berenson, 1932, p. 404; A. Venturi, IX, 5, 1932, p. 354; A. Pigler, 1967, p. 522; V. Tátrai, 1991, p. 3; C. Bernardini, 1995, p. 81, n. 11, tav. VII.

18

54. DOMENICO PULIGO (Firenze 1492 – Firenze 1527)

Sacra Famiglia

Tavola

75 x 55,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Ascritto a Fra' Bartolomeo nell'inventario della collezione Esterházy del 1820, il dipinto già nel corso dell'Ottocento andò incontro ad altre attribuzioni quali quella ad Andrea del Brescianino (Münder 1869) e quella a Mariotto Albertinelli rigettata da Venturi (Venturi 1900a) il quale riteneva piuttosto che "il riso del Bambino melenso potrebbe far pensare al Puligo, ma certo non al compagno valoroso di Fra Bartolomeo". Nonostante l'intuizione del Venturi, l'opera nei successivi cataloghi della Galleria di Budapest venne ascritta, dapprima, nuovamente a Fra' Bartolomeo (Budapest 1901) e successivamente a Francesco Granacci (Tery Gabor 1906, von Terey 1916). Nel frattempo il Berenson

(Berenson 1903) proponeva il nome di Girolamo del Pacchia, attribuzione da lui stesso riveduta successivamente a favore di Domenico Puligo (Berenson 1932), mentre il Gronau (Gronau 1924) quello di Antonio Sogliani. Prudentemente Pigler (Pigler 1967) parlò di un anonimo fiorentino della seconda o terza decade del XVI secolo, seguito da Tátrai (Tátrai 1983, 1991), von Holst (von Holst 1974) e Gardner (Gardner 1986). Fahy, invece, che dapprima attribuiva il dipinto al Maestro della Lamentazione Scandicci (Fahy 1976), fece successivamente il nome di Domenico Ghirlandaio in una comunicazione scritta del 1990 al Museo di Belle Arti (Tátrai 1991). Recentemente Elena Capretti (Capretti 1988 – 1989, 2002), seguendo La Porta (La Porta 1992), riferisce il dipinto al periodo giovanile di Puligo, datandolo intorno al 1510, ovvero a quel "momento in cui l'artista è ancora vicino ai modi del maestro Ridolfo ma già manifesta una personalità artistica ben riconoscibile".

L'opera figura nel *Taccuino Europeo* (c. 25 r): "È del maestro che colora in rosso particolarmente tutte le prominente delle figure." dice Venturi riferendosi ad un misterioso maestro.

Bibliografia essenziale: O. Müндler, 1869, XIV, p. 64; A. Venturi, 1900a, p. 239; B. Berenson, 1903, p. 210; Terey Gabor P., 1906; G. Von Tery, 1916; G. Gronau, 1924, p. 306; B. Berenson, 1932, p. 475; A. Pigler, 1967, p. 235; C. von Holst, 1974, pp. 182 – 183, n. 130; E. Fahy, 1976, p. 196; V. Tátrai, 1983, n. 7; G. A. Gardner, 1986, p. 298; E. Capretti, 1988 – 1989, I, pp. 87 – 89; II, pp. 315 – 317, n. 4; V. Tátrai, 1991, p. 99; P. La Porta, 1992, p. 30; E. Capretti, in E. Capretti, S. Padovani (a cura di), 2002, p. 66 – 67.

19

55. ANTONIO ALLEGRI, detto il **CORREGGIO** (Correggio 1489/94 – Correggio 1534)

Madonna del Latte

Tavola

68,5 x 56,8 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, la cui composizione è diffusa in numerose copie e varianti, si ascrive al

periodo di piena maturità dell'artista (anni 1523 – 1524), assimilandolo per stile alla *Madonna della Cesta* della National Gallery (Spagnolo 2008).

Le origini del dipinto, che compare per la prima volta citato nell'inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini (D'Onofrio 1964), sono sconosciute, ma la sua autografia non è mai stata messa in dubbio, salvo rarissime eccezioni quali ad esempio Harck (Harck 1896), il quale sosteneva che il dipinto fosse la copia di quello conservato all'Ermitage.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 25 r.): "*** Correggio # ? # Madonna. / Lattante col B. e S. Giovannino". L'erronea identificazione dell'angelo con San Giovannino, scompare nell'articolo dell'*Arte* (Venturi 1900a), dove si parla di "un angioletto"; qui Venturi etichetta l'opera come un "capolavoro" avvicinandola come periodo a quello della *Notte* di Dresda. Dopo una breve, ma squisita descrizione, delle pose dei personaggi, Venturi si sofferma nella descrizione della "gran luce" che "avvolge le tre graziose figure", la quale "scherza tra i biondi ricci de' due bambini, schiara le belle carni d'avorio, batte sulle fronti pure e sulle guancie fiorenti, sulle palpebre di Maria, sotto cui si fissano i grandi occhi amorosi e ne illumina il sorriso delle vivide labbra arcuate. Tutta quella luce sembra raccogliersi entro il manto della Vergine, come in una conca di zaffiro.". Venturi continua smentendo l'ipotesi di Harck, secondo cui l'opera sarebbe una copia di quella conservata all'Ermitage, poichè "nel dipinto di Pietroburgo l'impasto è grosso come non è mai nel Correggio, il rosso è meno vivido, i capelli meno arieggiati, il chiaroscuro meno soave", e, dunque, "senza'alcun dubbio il quadro dell'Ermitage è antica copia di questo quadro meraviglioso" e non il contrario. Infine, il Nostro propone una datazione intorno al 1530 avvicinando l'opera alla *Madonna della Scodella*, mentre, aggiunge, la *Madonna* conservata alla National Gallery è antecedente poichè "la vivezza del colorito" lì non eguaglia quella della *Madonna del latte* di Budapest dove, invece, "l'intonazione è forte e splendente".

Bibliografia essenziale: F. Harck, 1896, p. 421; A. Venturi, 1900a, p. 210; A. Venturi, 1926, pp. 442, 594; A. Venturi, IX, 2, 1926, pp. 603 – 605; C. D'Onofrio, 1964, 1 – 3, pp. 1 – 3, 15 – 20; 7 – 8, pp. 158 – 162; 9 – 12, pp. 202 – 211; A. Pigler, 1967, pp. 153 – 154; A. C. Quintavalle, 1970, p. 103; C. Gould, 1976, pp. 90, 196 – 198; K. Garas, 1990; V. Tátrai, 1991, p. 29; M. Di Giampaolo, A. Muzzi, 1993, p. 96; D. Ekserdjian, 1997, pp. 144 – 146; E. Monducci, 2004, p. 124; L. De Frutos Sastre, 2004; M. Spagnolo, in A. Coliva (a cura di), 2008, pp.114- 115; E. Fadda, in D. Sallay, V. Tátrai,

A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 288 – 289.

20

56. CESARE MAGNI (Milano c. 1495 – Milano 1534)

Sacra Famiglia

Tavola

72 x 55 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, facente parte della collezione Esterházy con attribuzione a Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Pigler 1967), venne per la prima volta avvicinato alla scuola di Leonardo da Vinci da Otto Mündler (Mündler 1869). Se Morelli (Lermolieff [Morelli] 1880) attribuiva l'opera a Cesare da Sesto, Cook (Cook 1899) parlò di copia da detto artista, seguito da Venturi (Venturi 1900a: "Non faccio parola qui del quadro attribuito nella Galleria a Cesare da Sesto, rappresentante una Sacra Famiglia col Bambino dormiente nel seno materno, perchè è ad evidenza una copia"), Lederer (Lederer 1907) e successivamente Frizzoni (Frizzoni 1914 – 1915). Suida (Suida 1920), per primo, fece il nome di Cesare Magni, attribuzione non sempre accolta; Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991) hanno continuato a parlare di copia da Cesare da Sesto, mentre Fiorio (Fiorio 1983) e Carminati (Carminati 1994 e 2014) concordano con la paternità al Magni.

Venturi cita l'opera nel *Taccuino Europeo* (c. 25 r.) dove afferma: "Per colore io non ricordo un Cesare da Sesto tanto debole. / Biancastre le carni della V. e del B."

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 79; Lermolieff I. [G. Morelli], 1880, p. 191; H. F. Cook, 1899, p. 22, nota 1; A. Venturi, 1900a, p. 217, nota 1; S. Lederer, 1907, pp. 401, 406; G. Frizzoni, 1914 – 1915, p. 187; W. Suida, 1920, p. 253; A. Pigler, 1967, pp. 637 – 638; M. T. Fiorio, 1983, p. 99, nota 15; V. Tátrai, 1991, p. 25; M. Carminati, 1994, pp. 103, 132, 133, 178, 179, 278, 295, 313; M. Carminati, in F. Frangi (a cura di), 2014, pp. 160 – 165.

21

57. (79.) PROSPERO FONTANA (Bologna 1512 – Bologna 1597)

Madonna col Bambino, San Francesco d'Assisi e Santa Caterina d'Alessandria

Tavola

73,5 x 52,2 cm

Provenienza: dalla collezione del Museo Nazionale Ungherese.

Ascritta tradizionalmente al Sodoma, fu Venturi (Venturi 1900a) il primo a rigettare tale attribuzione e parlare, piuttosto, di un seguace di Andrea del Sarto ("che sia della scuola di Andrea del Sarto lo indica il Bambino col polso stretto del braccio destro, forma propria di quel maestro"). Pigler (1967) fece genericamente riferimento ad un artista dell'Italia centrale della seconda metà del XVI secolo, mentre fu Mauro Lucco, tramite comunicazione scritta al Museo di Belle Arti (Tátrai 1991), ad ascrivere l'opera a Prospero Fontana, attribuzione poi accolta da Tátrai (Tátrai 1991) e Vécsey (Vécsey 2008).

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 25 v. n. 620) associata al nome, poi rifiutato, di Sodoma.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 239; A. Pigler, 1967, pp. 450 – 451; V. Tátrai, 1991, p. 40; M. Lucco, 1997, pp. 141 – 149; A. Vécsey, in M. Philipp, V. Tátrai, O. Westheider (a cura di), 2008, pp. 90 – 91, n. 16.

22

58. BERNARDINO LUINI (Luino c. 1480 – Milano 1531/32)

Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e Santa Barbara

Tavola

94 x 72 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, di cui si conoscono numerose copie, si trovava nella Collezione Esterházy

con attribuzione a Leonardo. I primi a riconoscere l'autografia di Bernardino Luini furono Passavant (Passavant 1838) e Eastlake (Eastlake 1842), seguiti dalla critica successiva (tra cui Mündler 1869, Lermolieff [Morelli] 1880, Tschudi – Pulszky 1883, Frimmel 1892, Williamson 1899, Venturi 1900a). L'opinione di Morelli (Lermolieff [Morelli] 1880) che propose una datazione tra gli anni 1510 e 1520 fu corretta da Angela Ottino Della Chiesa (Ottino della Chiesa 1956) la quale spostò di qualche anno in avanti questo termine proponendo una datazione intorno alla prima metà degli anni Venti del XVI secolo, ipotesi accettata anche da Cristina Quattrini (Quattrini 2009).

L'opera è citata da Venturi nel *Taccuino Europeo* alla c. 25 r. (n. 611: "58. Bernardino Luini. / Santa Caterina. / Vergine. / Santa Barbara. / Bambino che torce una pagina d'un libro posto sur un tavolino."); ed è probabilmente da ascrivere a quest'opera un altro commento senza riferimenti che troviamo nella c. 25 v.: "x Piattissimo nel colore delle maniche azzurrine della Vergine, della [?]".

Nell'Arte (Venturi 1900a) confronta il dipinto in esame con l'altro Luini (n. inv. 58) affermando che mentre "nel secondo dipinto l'artista ha composto un piccolo idillio", qui, al contrario, "tutte le figure stanno in mostra, esposte all'ammirazione e alla divozione". L'autore vuole rendere ben riconoscibili le figure sacre (la Santa Barbara a destra è identificata "da una fortezza dipinta in un medaglione che tocca lo scollo della veste e dalle parole BARE VIRGI; a sinistra Santa Caterina con la ruota dipinta sul busto. La Vergine stessa reca la scritta VIRGINIS (!) MATER."), il che dimostra l'intento scopertamente devozionale dell'opera. Nonostante alcune finezze quali la "leonardesca bellezza" della Vergine, le "labbra coralline e sottili" della Santa Caterina, le "luci d'oro nell'iride", i "bei capelli fulvi, inanellati e dorati", "tutto è tirato, liscio, come soleva fare il pittore nell'età tarda [...] e sarebbe riuscito monotono e pesante, se non avesse interrotto lo scuro effetto con un panno giallo-rossantoro, a righe verdi, che copre un tavolinetto, su cui sta un libriccino scritto a lettere rosse e nere, sfogliato da Gesù con la destra manina".

Bibliografia essenziale: J. D. Passavant, 1838, p. 295; C. L. Eastlake, II, 1855 [1842], p. 291; O. Mündler, 1869, XIV, p. 69; I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, pp. 191, 479; H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. 18; T. Frimmel, 1892, pp. 222 – 223; G. C. Williamson, 1899, pp. 62 – 64, 99; A. Venturi, 1900a, p. 212; B. Berenson, 1907, p. 246; A. Ottino Della Chiesa, 1956, pp. 68, 123; A. Pigler, 1967, p. 400; V. Tátrai, 1991, p. 69; C. Quattrini, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 256 – 257, n. 61.

59. GIACOMO FRANCA (Bologna c. 1486 – Bologna 1557)

Matrimonio Mistico di Santa Caterina e San Giuseppe.

Tela trasportata su tavola

57 x 47 cm

Provenienza: Esterházy collection, 1871.

Il dipinto, già avvicinato alla scuola di Francesco Francia da Mündler (Mündler 1869) e Frimmel (Frimmel 1892), fu attribuito per la prima volta a Giacomo e Giulio, figli del Maestro, da Venturi (Venturi 1900a: "[...] il Bambino ha perduto la sua ingenuità, e le altre figure assumono un'aria di diffidenza, così che Santa Caterina stessa par diffidare nel porger la mano al Bambino offerente a lei l'anello nuziale. Le mani della Santa si sono fatte grasse, i contorni s'ingrossano, il chiaroscuro s'intorbida, le pieghe si disegnano con incertezza, il velo non termina più a puntolini, ma a linea serpeggiante. Quest'arte uscita di minorità, che tende a emanciparsi dagli insegnamenti del Vecchio Francia, è l'arte di Giacomo e Giulio Francia!"). L'opinione venturiana ebbe seguito e, ad eccezione di Pigler (Pigler 1967) che più genericamente fa riferimento alla scuola di Francesco Francia, la critica successiva ha variamente attribuito il dipinto o alla mano di uno due fratelli (Tátrai 1991: Giacomo Francia) o ad entrambi (Toniolo 1993; Negro – Roio 2010: "Giacomo e Giulio Francia e scuola").

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* con attribuzione generica alla scuola di Francesco Francia (c. 25 r., n. 610: "59. Scuola di Francesco Francia. Sacra Famiglia e santa Caterina.").

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 35; T. Frimmel, 1892, p. 225; A. Venturi, 1900, p. 206; G. Lipparini, 1913, p. 118; A. Pigler, 1967, p. 243; N. Roio, 1986, pp. 34, 35, 56; V. Tátrai, 1991, p. 44; F. Toniolo, 1993, p. 86; E. Negro, N. Roio, 2010, p. 304, n. 287.

60. GIOVANNI BATTISTA BERTUCCI IL VECCHIO, o GIOVANNI

BATTISTA UTILI DA FAENZA (Faenza c 1470 – Faenza c. 1515)

Matrimonio mistico di Santa Caterina

Tavola

71,3 x 54,5 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Acquistato dal mercante d'arte János László Pyrker nel 1836 come opera di Piero di Cosimo, il dipinto venne riferito dubitativamente alla mano del giovane Moretto da Brescia da Frimmel (Frimmel 1892). L'autografia del Bertucci fu per la prima volta riconosciuta dal Berenson (Berenson 1897). Questa tesi ebbe seguito e, ad eccezione di Pigler (Pigler 1967) e Buscaroli (Buscaroli 1931), che mostrano ancora un margine di incertezza, essa è stata accettata dalla critica (Venturi 1900a, Crowe – Cavalcaselle 1914, Mravik 1967, 1975, Tátrai 1991).

L'opera figura nel *Taccuino Europeo* (c. 25 r., n. 609) dove Venturi, senza fare ulteriori precisazioni, rigetta, un'attribuzione al Palmezzano, di cui tuttavia non è chiara la fonte, scrivendo: "60. Marco Palmezzano. Madonna col Bambino che dà l'anello a santa Caterina. NO."

Bibliografia essenziale: T. Frimmel, 1892, p. 225; A. Venturi, 1900a, p. 206; B. Berenson, 1897, p. 136; J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, p. 475; R. Buscaroli, 1931, pp. 278, 269; A. Pigler, 1967, p. 63; L. Mravik, 1975, pp. 63 – 64; L. Mravik, 1983 [1978], n. 12; V. Tátrai, 1991, p. 11.

25

61. (72.) FRANCESCO FRANZIA, bottega di (Bologna c. 1450 – Bologna 1517)

Madonna con Bambino e due angeli

Tavola

67,2 x 50

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Già ascritta alla scuola di Francesco Francia da Mündler (Mündler 1869: Giacomo Francia) e Tschudi – Pulszky (Tschudi – Pulszky 1883: bottega del Francia), l'opera "non è certamente del maestro" afferma Venturi (Venturi 1900a), "basti osservare la durezza di alcuni contorni tagliati nello scuro, la mancanza dell'ordine e dell'ampiezza sistematica del Francia *seniore* nelle pieghe del manto della Vergine, sotto le cui grandi curve escono fuori piccoli il braccio e la mano di lei.", e continua: "Gli angioli, rifatti in gran parte, hanno sulla fronte l'ornamento alla *ferronière* non molto usitato nel Francia; e le iridi degli occhi, come rotelline senza convessità, sono messe parallelamente come le lenti in un cannocchiale. Anche la composizione non ha il raggruppamento gentile delle figure di Francesco Francia, perchè la Vergine col Bambino stanno innanzi una bassa parete coperta di velluto, dietro la quale sono i due angioli assistenti.". Il giudizio sulla bassa qualità dell'opera si rinnova anche nella *Storia dell'Arte Italiana* (Venturi 1914) dove Venturi nota "la disposizione rigorosamente geometrica dei due Angeli, con gli occhi troppo accostati e lo scarso sviluppo delle loro testine" ed ascrive il dipinto ad un seguace del Maestro, opinione ripetuta in *La Pittura del XV secolo in Emilia* (Venturi 1931).

L'attribuzione del dipinto alla bottega del Francia, sostenuta da Lipparini (Lipparini 1913) Berenson (Berenson 1932), Pigler (Pigler 1967), Tátrai (Tátrai 1991), Toniolo (Toniolo 1993), è stata recentemente precisata da Negro – Roio (Negro – Roio 2010) i quali presumono un intervento diretto del Maestro, in particolare nella figura delle Vergine e parzialmente in quella del Bambino.

L'opera figura nel *Taccuino europeo* (c. 24 v., n. 607) dove Venturi già afferma con sicurezza: "No, non è Francesco Francia questa Madonna col Bambino e angioli, ma un suo seguace."; e di nuovo nel *Taccuino Pittorico* (c. 815): "Debole m.o della scuola, che imita [?] Franc.o".

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 39; H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. 21; T. Frimmel, 1892, p. 225 (Francia); A. Venturi, 1900a, p. 205; G. Lipparini, 1913, pp. 116, 118; A. Venturi, VII, 3, 1914, p. 960; A. Venturi, 1931, pp. 66 – 67; B. Berenson, 1932, p. 207; A. Pigler, 1967, p. 242; V. Tátrai, 1991, p. 43; F. Toniolo, 1993, pp. 77; E. Negro, N. Roio, 2010, p. 177, n. 50.

62. (83.) BERNARDINO DI BETTO BIAGIO, detto il **PINTURICCHIO**
(Perugia(?) c. 1454 – Siena 1513), bottega di
Madonna in gloria col Bambino
Tempera su tavola
52 x 46 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

La vicenda attributiva dell'opera in esame è alquanto articolata e tuttora incerta. Già avvicinato alla scuola umbra da Tschudi – Pulszky (Tschudi – Pulszky 1883) e Frimmel (Frimmel 1892), il dipinto fu ascritto da Venturi (Venturi 1900a) ad uno scolaro del Perugino. Mentre Berenson (Berenson 1897), faceva il nome del Pintoricchio, Borenius (Borenius 1914) parlò di scuola del Maestro. Altre attribuzioni furono quelle di Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1914) ad Andrea Aloisi o Andrea d'Assisi, detto l'Ingegno, e di van Dyke (van Dyke 1914) ad Antonio da Viterbo, detto il Pastura, attribuzione incerta ma poi accreditata da van Marle (van Marle 1934) e Carli (Carli 1960). Pigler (Pigler 1967) tornò al nome di Pintoricchio, parlando di bottega, e così anche Todini (Todini 1989) che dice: "Replica con forti influssi perugineschi dello schema noto in molte versioni di seguaci umbro – romani del Pintoricchio". Al contrario, Tátrai (Tátrai 1991) sostiene l'autografia al Maestro.

In Venturi il dipinto compare eccezionalmente in tutti e tre i taccuini. Nel *Taccuino europeo* (c. 24 v., n. 606) egli mostra di essere ancora persuaso sull'autografia di Pintoricchio, scrivendo: "62. Pintoricchio. Può essere. / Madonna entro una mandorla col Bambino e angeli intorno con sei ali. / Nella cornice Gabriele da una parte, Maria dall'altra". Le cose già cambiano nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 64); si confrontino le note con il passo edito sull'*Arte* (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest - Zagabria, c. 64:

"62. Pintoricchio. / Madonna col B. su fondo d'oro. / No, testa troppo tonda della Vergine e del B. / Angeli esialati. / Luci nelle carni con rosa. / Puntolini bianchi ne' lacrimatoi, nell'angolo dell'occhio: nel canalino sopra il labbro superiore. / Nella carne a tratti sul fondo verde contorni neri de' lineamenti".

Venturi 1900a, pp. 236 - 237:

"Neppure al Pintoricchio può assegnarsi il frammento della Madonna col Bambino su

fondo d'oro, entro una mandorla limitata da una zona sparsa di angioli esialati. Si riconosce qui pure uno scolaro del Perugino, nella forma tonda delle teste delle figure, nelle carni a fondo verde tratteggiate, nelle luci rosate sulle carni stesse, ne' contorni neri de' lineamenti, ne' puntolini bianchi segnati ne' lacrimatoi e nel solco che dal naso va alle labbra".

Infine l'opera figura due volte nel *Taccuino Pittorico*: nell'elenco della c. 814 compare con un punto interrogativo tra parentesi, mentre alla c. 817 Venturi scrive: "83. Pinturicchio. M. in gloria e angioli. / É del m.o [?perugino?]: la testa del B.o dagli occhi tondi, dal nasino corto e tondo, dalle labbruzze tonde ricorda lui. / Non nel colore qui verde e aranciato delle carni.". Qui non risulta chiarissimo se con l'espressione "maestro perugino" (per altro di incerta trascrizione) Venturi si stia riferendo al Perugino o a Pinturicchio stesso. In ogni caso, rinnova anche qui i commenti sulla rotondità delle teste e sull'incarnato "verde e aranciato".

Bibliografia essenziale: H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, VII; T. Frimmel, 1892, p. 226; A. Venturi, 1900a, pp. 236 – 237; B. Berenson, 1897, p. 169; T. Borenius, 1913, p. 65; J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed Borenius, p. 274; J. C. van Dyke, 1914, p. 146; R. van Marle, XV, 1934, p. 330; E. Carli, 1960, p. 58; A. Pigler, 1967, p. 544; F. Todini, I, 1989, p. 297; V. Tátrai, 1991, p. 96.

27

63. (69.) SCUOLA ITALIANA, inizio del XVI secolo

San Giovanni Evangelista

Tavola

92,5 x 76,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, ascritto da Müндler (Müндler 1869) ad un imitatore di Cesare da Sesto, è stato per la prima volta accostato alla scuola ferrarese da Venturi (Venturi 1900a) che propose il nome di Ercole Grandi, attribuzione sostenuta anche da Berenson (Berenson 1907) e Crowe – Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1914), ma riveduta dallo stesso Venturi (Venturi 1914) che nella *Storia dell'Arte italiana* riferisce il dipinto ad Ercole

de' Roberti. Anche l'ascrizione al de' Roberti, già incerta nel 1931 (Venturi 1931), muterà due anni dopo (Venturi 1933) a favore di uno sconosciuto seguace del Maestro. Longhi (Longhi 1934) più genericamente parla di un ferrarese (circa 1515) e suggerisce che il quadro sia stato ridipinto nel XVII secolo da un pittore emiliano. Pigler (Pigler 1967) parla pure di un ferrarese (tra 1510 e 1520) e, mentre Ragghianti (Ragghianti 1973) ascrive il dipinto tra le opere giovanili di Francesco Francia, Tátrai (Tátrai 1991) genericamente parla di scuola italiana all'inizio del XVI secolo.

L'opera figura nel *Taccuino europeo* (c. 24 v. - 25 r., n. 608: "63. Ercole Grandi. / San Giovanni evangelista. / Dosso no. / Ortolano no. / Ercole Grandi no. / Pagani?") dove Venturi sembra rigettare l'ascrizione del dipinto a Dosso, a Ortolano e allo stesso Grandi per proporre dubitativamente il nome di Pagani. L'opera compare poi due volte anche nel *Taccuino Pittorico*, nell'elenco della c. 814 ("Ercole Grandi, 69. S. Gio. Ev.") e alla c. 817 dove si ripropone il nome di Pagani ("(non potrebbe essere lo svelto Pagani?) / C'è già un movimento di pieghe correggesco e un modellato più largo che nel Grandi. / Le mani non corrispondono alle rettangolari del Grandi"). È curioso notare che questa incerta attribuzione a Pagani, pur ripetendosi nei due taccuini, non fu mai divulgata nei testi editi, probabilmente perché non appoggiata da nessun altro critico del tempo.

Bibliografia essenziale: O. Müндler, 1869, XIII p. 30; A. Venturi, 1900a, pp. 198 - 199; B. Berenson, 1907, p. 212; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 259; A. Venturi, VII, 3, 1914, p. 790; A. Venturi, 1931, p. 55; A. Venturi, 1933, pp. 385 - 386; R. Longhi, 1934, pp. 121 - 122; A. Pigler, 1967, pp. 220 - 221; C. L. Ragghianti, 1973, pp. 9 - 16; V. Tátrai, 1991, p. 54.

28

64. (67.) MAESRO DELLE STORIE DI GRISELDA (attivo a Siena alla fine del XV secolo)

Tiberio Gracco

Tavola

107 x 51,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'opera fa parte di una serie rappresentante eroi ed eroine del mondo antico, esempi di virtù. Al ciclo appartengono sicuramente sette pannelli, cinque dei quali (*Scipione*, *Alessandro Magno*, *Claudia Quinta*, *Sulpizia*, *Tiberio Gracco*) conservano l'iscrizione posta sul piedistallo che ne identifica il personaggio storico. *L'Eunosto di Tanagra* (*Giuseppe d'Egitto* secondo Syson 2007) e *Artemisia*, invece, risultano mutili della parte inferiore. Un ottavo pannello rappresentante *Giuditta con la testa di Oloferne*, anch'esso mutilo, si accosta con incertezza al ciclo. L'autografia del Maestro delle Storie di Griselda si riconosce, oltre che nel *Tiberio Gracco*, anche nell'*Alessandro*, nell'*Eunosto* (o *Giuseppe*), e nell'*Artemisia*, mentre si suppone una sua collaborazione anche per lo *Scipione* e per *Claudia Quinta* accanto rispettivamente a Francesco di Giorgio Martini e Neroccio di Bartolomeo de' Landi. *Sulpizia*, infine, è ascritta a Pietro Orioli mentre la *Giuditta* a Matteo di Giovanni.

L'iscrizione del dipinto in esame recita: "*TIBERIVS GRACCHVS / MASTE EST QVEM PERIMIT SOSPESED FOEMINA SERPENS / CONIVGI SIC LAETVS SOSPITE GRACCHVS OBIT / NEC VENIT STYGLIAS VXORIVS ARDOR AD VNDAS / CONIVNGIS AT CHARO PECTORE SEMPER ERIT*". Tiberio Gracco, infatti, ucidendo il serpente maschio anziché quello femmina, risparmiò la vita della moglie Cornelia, sacrificando la propria e rappresenta, dunque, la virtù dell'amore coniugale.

Attribuito nel catalogo del Museo del 1898 (Budapest 1898) a Luca Signorelli, l'autografia del dipinto a detto Maestro era già stata messa in dubbio da Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1871) i quali parlavano piuttosto di un seguace, forse Francesco Signorelli. Venturi (Venturi 1899) fu il primo ad ascrivere l'opera allo "stesso pittore de' cassoni con l'istoria di Griselda nella National Gallery di Londra, e di un dipinto della collezione Dreyfuss di Parigi", opinione ribadita e ampliata anche l'anno dopo sull'«Arte» (Venturi 1900a) e nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1913). L'opera figura in Venturi anche nella monografia su Luca Signorelli (Venturi 1921) come dipinto della scuola e di nuovo nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1932) citata nel catalogo delle opere di Bernardino Fungai ("Budapest Museo: 67. Tiberio Gracco (BERENSON)."), attribuzione che era, infatti, stata proposta dal Berenson (Berenson 1911). L'ascrizione del dipinto al cosiddetto Maestro delle Storie di Griselda, tuttavia, fu poi accolta sia da Crowe e Cavalcaselle (Crowe e Cavalcaselle 1914) sia da Berenson (Berenson 1932) e così anche dalla critica successiva; Pigler (Pigler 1967) parla genericamente di bottega di Luca Signorelli.

L'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* accostata al nome di Luca Signorelli (c. 817: "67. Luca Signorelli. Tiberio Gracco").

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, IV, 1, 1871, ed. Jordan, pp. 40, 315; A. Venturi, *Arte*, II, 1899, p. 100; A. Venturi, 1900a, pp. 237 – 238; B. Berenson, 1911 [1897], 3 ed.; Venturi, VII, 2, 1913, pp. 408; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, p. 119; A. Venturi, 1921, p. 61; B. Berenson, 1932, p. 530; A. Venturi, IX, 5, 1932, p. 329; A. Pigler, 1967, pp. 646 – 647; V. Tatrai, 1979; V. Tátrai, 1991, p. 75; R. Bartalini, in L. Bellosi (a cura di), 1993, pp. 462 – 469; L. Syson, in L. Syson, A. Angelini, Ph. Jackson, F. Nevola, C. Plazzotta (a cura di), 2007, pp. 234 – 244; D. Sallay, in corso di stampa.

29

65. AMBROGIO DA FOSSANO, detto il **BORGOGNONE** (Fossano o Milano c. 1455 – Milano 1523(?))

Compianto su Cristo morto

Tavola

64,7 x 49,3 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, sulla cui origine nulla conosciamo, ma probabilmente destinato alla devozione privata "come indicano sia il soggetto, sia le sue dimensioni contenute" (Righi 2014), era attribuito nel catalogo della collezione Esterházy del 1820 (Fischer – Rothmüller 1820) ad Andrea Mantegna. Compare in letteratura per la prima volta in Mündler (Mündler 1869) con ascrizione al Borgognone unanimemente accettata dalla critica successiva. Venturi (Venturi 1900a) fu il primo a fornire una prima analisi stilistica dell'opera mentre nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1915) ascrive il dipinto tra le opere giovanili del Maestro notando il "ricordo di qualche opera nordica, della scuola di Ruggero Van der Weyden". Recentemente (Righi 2014) propone una datazione intorno alla prima metà degli anni Ottanta del XV secolo.

L'opera figura nel *Taccuino Europeo* (c. 24 v. n. 605): "65. Ambrogio Borgognone. La

Pietà. / Pietosissima la Vergine, e pietosa la folla, ma più di tutto bello, riuscitissimo l'effetto di tramonto sulle case del fondo. Le nubi rossegianti dell'orizzonte si riflettono vivamente sulle case e ne vestono di luce le facciate.". Un piccolo riscontro tra le ultime battute delle note si ritrova in un passo del saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a): "Il sole, che sprigiona gli ultimi bagliori delle nuvole d'oro, manda riflessi [...] e accende le pareti delle case di Gerusalemme."

Bibliografia essenziale: J. Fischer – A. Rothmüller, 1820, n. 703; O. Mündler, 1869, p. 25; A. Venturi, 1900a, p. 212; A. Venturi, VII, 4 1915, pp. 889 – 890; A. Pigler, 1967, pp. 86 – 87; V. Tátrai, 1991, p. 15; N. Righi, 1998, pp. 123 – 137; N. Righi, in G. C. Sciolla (a cura di), 1998, pp. 162 – 165, n. 17; E. Villata, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Véksey (a cura di), 2009, pp. 226 -227, n. 50; D. Ekserdijan, Londra 2010, p. 229, n. 10; N. Righi, in F. Frangi (a cura di), 2014, pp. 64 – 69.

30

66. ANDREA DEL SARTO (Firenze 1486 - Firenze 1530), copia da

Madonna col Bambino e San Giovannino

Tela

85,5 x 67,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Se Mündler (Mündler 1869) pensava ad un'opera di Andrea del Sarto in cattive condizioni e Frimmel (Frimmel 1892) di un ipotetico lavoro debole del Maestro, Venturi (Venturi 1900a) non dimostra dubbi né sull'autografia né sulla qualità dell'opera di cui elogia la "plastica forza" del gruppo, al contempo "pittorico", e il "morbidissimo" incarnato delle figure; conclude affermando addirittura che "pare che Andrea del Sarto abbia fatto fiorire entro quel telaio un cespo di rose di maggio". L'opinione venturiana, però, non ebbe seguito e nella critica successiva il dipinto fu giudicato una copia del Maestro (Berenson 1963, Monti 1965, Shearman 1965, Pigler 1967, Tátrai 1991).

L'opera figura nel *Taccuino Europeo* (c. 24 r., n. 603: " Andrea del Sarto. Madonna col B. e S. Giovannino. / A me par vero, e buono, nella bella chiarezza del color delle carni, nella tenuità del valore dei colori, che spiccano sul grigio della roccia del fondo") e nel

Taccuino Budapest - Zagabria (c. 40: "66. Andrea del Sarto. / # La # Veste rosea # della # la Madonna. / Tunica azzurra. / Drappo violetto cadente sulle spalle. / Corpi rosei. / Questo mazzo di fiori sulla grigia rupe, grigio cielo"); in entrambe i taccuini Venturi ribadisce con certezza l'autografia del mastro fiorentino. In questo caso non si rilevano strette corrispondenze tra le note e il saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a: "Ma ecco l'altra Madonna col Bambino (n. 66), ove veramente trionfa l'artista sui suoi conterranei, fresca, rosata, poetica: il gruppo di plastica forza e ad un tempo pittorico, stacca sulla violacea roccia a stratificazioni diagonali, sparsa di muschi e di licheni; il Bambino tiene alcuni fiorellini nella sinistra, e sta seduto sopra un abase dove posa un cardellino. L'incarico delle figure è morbidosissimo, e pare che Andrea del Sarto abbia fatto fiorire entro quel telaio un cespo di rose di maggio").

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 62; T. Frimmel, 1892, p. 226; A. Venturi, 1900a, p. 239; B. Berenson, I, 1963, p. 7; J. Shearman, 1965, I, p. 35, II, p. 210; A. Pigler, 1967, p. 619; V. Tátrai, 1991, p. 108.

31

67. (78.) SCUOLA FIORENTINA (BUGIARDINI?), tra 1510 e 1520

Madonna col Bambino e San Giovannino

Tavola

diam. 85 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Riferito nel catalogo della collezione Esterházy del 1820 (Fischer – Rothmüller 1820) a Bugiardini, ad un imitatore di Fra Bartolomeo da Mündler (Mündler 1869) e dubitativamente a Granacci dal Berenson (Berenson 1909), il dipinto figura in Pigler (Pigler 1967) come opera di un pittore fiorentino della seconda o terza decade del XVI secolo. Tátrai (Tátrai 1983) torna sull'attribuzione al Bugiardini mentre von Holst (von Holst 1974) sostiene l'attribuzione al Maestro della Lamentazione Scandicci, seguito da Laura Pagnotta (Pagnotta 1987).

Venturi nell'articolo sui dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a) si limita ad escludere la paternità dell'opera, "in cui la Vergine appare con le enormi mani e le carni

gialle", a Fra Bartolomeo, ma non aggiunge ulteriori precisazioni.

Il dipinto figura nel *Taccuino Europeo* (c. 24 r., n. 604) dove è definito "Povera cosa. / Scuro, cereo." e dove il Nostro propone i nomi "Franciabigio o Sogliani!". Appare successivamente nel *Taccuino Pittorico* (cc. 814 e 815) con attribuzione a Granacci. Nella c. 815 il Nostro scrive: "Qui [Granacci] ha dimenticato già molto l'insegnamento di Ghirlandaio: appena nella rotondità della testa della Madonna ricorda il m.o. Nel resto c'è già Raffaello, Michelangelo, Bartolomeo della Porta qui".

Bibliografia essenziale: J. Fischer, A. Rothmüller, 1820; O. Müндler, 1869, XI, p. 63; A. Venturi, 1900a, p. 239; B. Berenson, 1909 [1896], 3 ed., p. 144; A. Pigler, 1967, p. 235; C. von Holst, 1974, p.183, n. 121; V. Tátrai, 1983, n. 6; L. Pagnotta, 1987, p. 228, n. 87.

32

68. (58.) RIDOLFO GHIRLANDAIO (Firenze 1483 – Firenze 1561)

Adorazione dei Pastori

Olio su Tavola

148 x 132 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Firmato e datato sull'etichetta in basso: "*Ridolfvs Grillandaivs Florentinvs Faciebat Instante Ihoanne Italiano Petri M.D.X.*", il dipinto viene citato nel *Taccuino Europeo* (c. 25 v., n. 619) come "Brutto Domenico Ghirlandaio" (probabilmente qui Venturi si confonde scrivendo Domenico anziché Ridolfo), mentre nel *Taccuino Pittorico* (c. 816) questa *Natività* è definita "Tirata, oleosa" ed è associata al "piccolo quadro di Berlino". Nell'articolo del 1900 (Venturi 1900a) il Nostro non perde occasione per mettere in evidenza i difetti dell'opera che "Appartiene alla sua maniera fumeggiata; e la ricerca degli scuri gli fa perder di vista l'effetto d'insieme, e gli separa le parti della composizione e anche delle figure. Le mani hanno la pelle stirata, tesa; il San Giacomo ha nella testa certi segni scuretti, messi sopra al modellato, per indicare le rughe [...]. I riccioli del pastore adorante sono a boccoli, come se fossero imitati da una terracotta".

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, IV, 2, 1872, ed. Jordan, pp. 530

– 531; I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, p. 386; A. Venturi, 1900a, p. 239; B. Berenson, 1909, 3 ed., p. 139; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, VI, 1914, ed. Borenius, p. 144; A. Pigler, 1967, pp. 258 – 259; V. Tátrai, 1991, p. 47; A. Bernacchioni, 2009, pp. 345 – 350.

33

72. RAFFAELLO (Urbino 1483 – Roma 1520)

Ritratto di Ippolito d'Este

Tavola

54 x 39 cm

Provenienza: Esterházy Collection, 1871.

Inventariato nel catalogo della collezione Esterházy del 1820 come ritratto di Raffaello di mano di Bernardino Luini (Pigler 1967), il dipinto venne attribuito per la prima volta a Raffaello da Viardot (Viardot 1844), seguito da Passavant (Passavant 1858) e così da gran parte della critica successiva, fino ad essere oggi unanimamente accettato come opera del Maestro urbinato. Berenson (Berenson 1911), tuttavia, riconosceva solo parzialmente la mano del Maestro nell'esecuzione dell'opera, mentre Venturi (Venturi 1900a) non proponeva attribuzioni ma dava un giudizio negativo sulla qualità esecutiva ("[...] sembra una caricatura, per quei suoi capelli setolosi e il collo lungo, di legno, da burattino"). Il giovane è stato identificato con vari personaggi del tempo, ma la recente ipotesi di Ballarin (Ballarin 2010) che vi ha riconosciuto Ippolito d'Este sembra essere la più convincente.

L'opera figura *Taccuino Europeo* (c. 23 v., n. 601) dove Venturi non risparmia già un severo giudizio, proponendo un'attribuzione a Piero di Cosimo, poi non riportata nel saggio edito ("72. Raffaello Santi. / Volto di legno. / Peggio di un Franciabigio. / Misera cosa! / Il maestraccio del tempio della Galleria Borghese (Piero di Cosimo?)").

Bibliografia essenziale: L. Viardot, 1844, p. 272; J. D. Passavant, III, Leipzig, 1858, p. 95; I. Lermolieff, 1880, p. 191; A. Venturi, 1900a, p. 239; B. Berenson, 1911 [1897], p. 232; A. Pigler, 1967, pp. 568 – 569 (con bibliografia precedente); L. Beccherucci, 1968, pp. 36, 62, 194; K. Garas, 1970, pp. 56 – 67; W. Kelber, 1979, pp. 417, 422; K.

Oberhuber, 1982, p. 66; K. Garas, 1983, pp. 53 – 56; V. Tátrai, 1991, p. 100; K. Oberhuber, *Raphael. The Paintings*, 1999, pp. 251, 83; J. Mejer zur Capellen, in P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati (a cura di), pp. 96 – 97, n. 4; A. Ballarin, II, 2010, pp. 990 – 1000.

34

73. GIOVANNI BELLINI (Venezia c. 1430 – Venezia 1516), copia da
Madonna col Bambino

Tavola

83 x 60,6 cm

Provenienza: dalla collezione del Museo Nazionale Ungherese.

Il dipinto compare per la prima volta in letteratura proprio in Venturi (Venturi 1900a) con attribuzione a Quirizio da Murano. Lederer (Lederer 1906) fece per primo il nome di Jacopo da Valenza, attribuzione accolta da Heinemann (Heinemann 1962) che cita l'opera come copia di detto Maestro da un originale di Giovanni Bellini. Pigler (Pigler 1967) accetta solo dubitativamente l'autografia di Jacopo da Valenza, mentre Tátrai (Tátrai 1991) preferisce parlare genericamente di copia da Bellini. In una lettera del 21 febbraio del 1994 conservata presso gli Archivi del Museo e indirizzata a Vilmos Tátrai, Giorgio Fossaluzza avanza un'attribuzione a Giovanni Battista da Udine.

Il dipinto figura nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. Sciolta 2). Si confrontino le note del taccuino con il testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. sciolta 2: "73. Quirizio da Murano. Madonna col B. / Sopra un parapetto, # I # il B. con la testa sopra un bianco cuscinone e steso sopra un tappeto persiano (uso persiano) ricco di colori: la Vergine lo adora. / Veduta nel fondo di un pezzo di laguna e dietro le montagne azzurre con luci bianche./ Mal costruita la testa della Vergine, la sua mano destra. / Grossolano pittore. / L'acqua sta attorno come ad una lunga ritorta coda."

Venturi 1900a, p. 232:

"Quirizio da Murano ci presenta la Vergine adorante il Bambino steso sopra un grande cuscinone messo sopra un tappeto persiano: è una pittura, al solito, grossolana, con la veduta d'un lembo della laguna nel fondo e delle acque che girano, intorno a una striscia

serpeggiante di terra, come lunga ritorta coda."

L'opera viene citata anche nel *Taccuino Europeo* (c. 29 r., n. 636) dove Venturi aggiunge: "Parmi J. da Valenza.", intuizione quest'ultima non riportata nel testo edito.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 232; S. Lederer, 1906, p. 210; F. Heinemann, I, 1962, p. 12; A. Pigler, 1967, 341 – 342; V. Tátrai, 1991, p. 7.

35

74. VINCENZO DI BIAGIO CATENA (Venezia 1470 c. - Venezia 1531)

Madonna con Bambino, Santa Martire, San Francesco d'Assisi e donatore
Tavola

64,7 x 92 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto compare per la prima volta in letteratura con attribuzione a Catena in Frimmel (Frimmel 1892). Rarissimi i pareri contrari: Mündler (Mündler 1869) aveva precedentemente fatto il nome di Marco Bello, mentre Lederer (Lederer 1906) propose la mano di Benedetto Diana.

Il dipinto appare solo menzionato nel *Taccuino europeo* insieme all'altro dello stesso artista (c. 26 v.: "* Due Catena") e nel *Taccuino Pittorico* (c. 814).

Nell'articolo sui dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a) pregi e difetti dell'opera sono messi in luce: " Anche nell'altro quadro (n. 74) rappresentante la Madonna col Bambino in atto di benedire il committente presentatogli da una santa martire a da San Bernardino, si vedono le intarsiate lunghe pieghe dell'abito del Frate, e le sue soppraciglia tracciate con un grosso segno scuro; regolare e bene incisa la testa della santa; il fondo con macchie azzurrine d'alberi, come nel primo quadro, in cui le macchie si disegnano su colli sorgenti alla riva d'un lago azzurro, sotto il cielo sparso di cumuli di nubi azzurre. Il ritrattino del committente, che è nel secondo quadro, benchè dretto nel profilo, è diligentissimo e vero".

Il dipinto viene citato anche nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1915) accostato al "quadro votivo della collezione Roscoe a Liverpool".

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 67; T. Frimmel, 1892, p. 231; A. Venturi, 1900a, p. 232; B. Berenson, 1897 [1894], 3 ed., p. 103; S. Lederer, 1906, p. 204; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 564, 569; G. Robertson, 1954, pp. 20 – 21, 45 – 46, n. 11; A. Pigler, 1967, p. 131 – 132; V. Tátrai, 1991, p. 22; V. Tátrai, 2005, pp. 28, 29, 57, n. 10; in J. Sander (a cura di) 2006, n.78.

36

75. (98.) CARLO CRIVELLI (Venezia 1430/35 – Venezia 1493(?))

Madonna col Bambino in trono

Tempera su tavola

106,5 x 55,3 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'opera firmata sulla base del trono: "*OPUS CAROLI CRIVELLI VENETI*", è stata unanimamente ricondotta alla mano di Carlo Crivelli. Il dipinto costituiva la pala centrale di un piccolo polittico di cui facevano parte, come pannelli laterali, i Santi *Michele, Geronimo, Pietro Martire e Lucia* ora alla National Gallery di Londra e la cui sede originaria era la Chiesa di S. Domenico in Ascoli Piceno⁴⁸.

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 26 v.: "x Carlo Crivelli") e nel *Taccuino Pittorico* (c. 819: "98. Grigino Crivelli").

Nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1914) Venturi scrive: "il pittore tendeva a ingrandire, a mettere in disparte l'antica gracilità. La Madonna di Budapest (fig. 291), eseguita in questo periodo (1476-82), ha maggiore ampiezza delle solite Madonne."

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 218; G. M. Neil Rushforth, 1900, pp. 61 – 62, 85; A. Venturi, VII, 3, 1914, pp. 380 – 382; F. Drey, 1927, pp. 66 – 67, 135; F. Zeri, 1961, pp. 166 – 168; A. Pigler, 1967, pp. 171 – 172; A. Bovero, 1975, p. 92, n. 99; P. Zampetti, 1986, p. 273; V. Tátrai, 1991, p. 32; G. Gagliardi, 1996, p. 5; R. Lightbown, 2004, pp. 209, 248 – 251; M. Mazzalupi, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 214 – 215, n. 44.

⁴⁸ Sui problemi in merito alla datazione si veda Mazzalupi 2009.

76. SCUOLA VENEZIANA, inizio XVI secolo

Busto di Sante Martire

Tavola

43 x 33

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto fu al centro di un'intricata vicenda attribuzionistica. Comparso per la prima volta in letteratura in Pasteiner (Pasteiner 1885) con attribuzione a Marco Basaiti, Venturi lo ascrisse prima (Venturi 1900a) alla scuola di Cremona, per poi (Venturi 1900b) fare il nome di Tommaso Aleni. Lederer (Lederer 1906), dal canto suo, parlò del periodo cremonese di Marco Marziale mentre Berenson, che in un primo momento (Berenson 1897) aveva proposto la mano di Vincezo Catena, successivamente (Berenson 1925) propose l'attribuzione ad Antonello da Messina ribadita anche in seguito (Berenson 1932), ipotesi sostenuta da Mandel (Mandel 1967). Intanto anche Venturi (Venturi 1929) rivedeva la sua posizione a favore di un'opera giovanile di Lorenzo Lotto sotto l'influsso di Antonello da Messina. L'attribuzione a Catena, invece, fu sostenuta da van Marle (van Marle 1934) e Robertson (Robertson 1954), mentre Heinemann (Heinemann 1962), giudicando da una fotografia, propose dubitativamente il nome di Boccaccio Boccaccino. Più genericamente Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991) hanno parlato rispettivamente di scuola dell'Italia del Nord e scuola veneziana all'inizio del XVI secolo. De Marchi, infine, in una comunicazione scritta al Museo di Belle Arti del 28 settembre 1993 conservata presso gli archivi del Museo propone dubitativamente il nome di Pier Maria Pennacchi.

Il dipinto figura in due carte del *Taccuino Budapest – Zagabria* (cc. 44, 49); si confrontino le note del taccuino con il testo edito nell'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 44: "76. Scuola Cremonese. Busto di Santa Martire su fondo rosso. / Deve essere il fiacco Aleni."

c. 46: "76. Chiare le carni. / Giallo con righe azzurre. / Viola chiaro."

Venturi 1900a, p. 233:

"Di veneti e veneziani del Cinquecento possiamo citare anche un quadretto di scuola

cremonese ascritto al Boccaccino, rappresentante una Santa Martire a mezzo busto (n. 76) su fondo rosso, dalle carni chiare, dai capelli castani cadenti a riccioli; ha il manto violetto e un drappo giallo a righe azzurre intorno al collo."

Il dipinto è citato anche nel *Taccuino Pittorico* nell'elenco della c. 814 associato al nome di Catena.

Bibliografia essenziale: G. Pastener, 1885, p. 547; B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 103; A. Venturi, 1900a, p. 233; A. Venturi, 1900b, p. 118; S. Lederer, 1906, pp. 201 – 206; B. Berenson, 1925, pp. 630 – 633; A. Venturi, 1929, pp. 68 – 69, 222; B. Berenson, 1932, p. 24; R. van Marle, XV, 1934, pp. 518, 522, 524, 536, 606; G. Robertson, 1954, p. 48; F. Heinemann, 1962, pp. 304 – 305; A. Pigler, 1967, pp. 497 – 498; G. Mandel, 1967, p. 99; V. Tátrai, 1991, p. 125;

38

77. ANDREA PREVITALI (Bergamo c. 1470 – Bergamo 1528)

Madonna col Bambino

Tavola

68,7 x 53,2 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, variante del tema della *Madonna dell'umiltà* (la Vergine sta seduta su un tronco d'albero tagliato), fu ascritto per la prima volta ad Andrea Previtali da Mündler (Mündler 1869) e la sua autografia da allora non è mai stata messa in dubbio.

Il dipinto è citato nel *Taccuino europeo* (c. 26 v.: "*Previtali") e viene analizzato nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 43). Si confrontino le annotazioni del taccuino con un passo del testo edito sull'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 43: "77. Andrea Previtali. Madonna. / Previtali. Tra le nuvole bianche e il verde si vede questo gruppo: e fa l'effetto d'un papavero, d'un bouton d'or in un campo."

Venturi 1900a, p. 232:

"Andrea Previtali ci mostra pure un gruppo della Vergine col Bambino (n. 77) tra nuvole bianche e campi verdeggianti ed alberi e foglie stellate: sembra per la sua ricca

colorazione rossa, gialla e turchina, un mazzo di papaveri, ranuncoli e fiordalisi.

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 45; A. Venturi, 1900a, p. 232; A. Pigler, 1967, p. 561 – 562; V. Tátrai, 1991, p. 99; M. Zanchi, 2001, p. 23, fig 17; S. G. Casu, in F. Frangi (a cura di), 2014, pp. 92 – 97.

39

78. (97) VINCENZO DI BIAGIO CATENA (Venezia 1470 c. - Venezia 1531)

Sacra Famiglia e Santa

Tavola

66 x 96,2 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836

L'autografia del dipinto, firmato "*Vinzenzo C.*" sul cartiglio che la Santa tiene nella mano destra, non è mai stata messa in dubbio.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 26 v.: "* Due Catena.") e nel *Taccuino Pittorico*, nell'elenco della c. 814 e alla c. 819 dove il Nostro si limita a scrivere: "Luminoso Vincenzo Catena!".

L'opera è ripresa nel saggio dell'*Arte* (Venturi 1900a): "Vicenzo Catena si sottoscrive VICENZO · C · P · nel cartello tenuto da una Santa che accompagna la Sacra Famiglia (n. 78), nel dipinto a mo' di una tarsia colorata, in cui le ombre sembrano fatte come con pezzi e striscie di legno scuro. Quantunque sia grata la distribuzione dei colori l'effetto ne è freddo".

Bibliografia essenziale: I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, pp. 179, 191, 412; I. Lermolieff [G. Morelli], 1891, p. 267; A. Venturi, 1900a, p. 231 – 232; B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 103; B. Berenson, 1901, pp. 130 – 131; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, I, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 255; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 564 – 567; B. Berenson, 1932, p. 138; G. Robertson, 1954, p. 43, n. 6; A. Pigler, 1967, pp. 132 – 133; V. Tátrai, 1991, p. 22; G. Keyes, in G. Keyes, I. Barkóczi, J. Satkowski (a cura di), 1995, pp. 116 – 117; E. M. Dal Pozzolo, 2006, p. 14; G. C. F. Villa, in D. Sallay, V.

Tátrai, A. Vécsey (a cura di), pp. 170 – 171, n. 26.

40

79. LORENZO LOTTO (Pieve di Cadore c. 1489 – Venezia 1576)

Madonna col Bambino e San Francesco d'Assisi

Tela

67,5 x 66 cm

Provenienza: donato da Zsigmond Ormós, prima del 1868.

Ascritto da Berenson (Berenson 1897) in un primo momento a Cariani, Venturi (Venturi 1900a) si limiterà a notare nel dipinto reminiscenze del Moroni nel Santo e della scuola del Moretto in generale. Fu Gronau (Gronau 1924) il primo a fare il nome di Lotto, seguito dallo stesso Venturi (Venturi 1929) e da Berenson (Berenson 1932) ma non da Banti (Banti 195?) che parla di probabile scuola del Lotto. L'autografia di detto Maestro viene riconosciuta anche da Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991).

L'opera è analizzata nel *Taccuino Budapest – Zagabria* dove figura in ben tre carte (cc. 10, 42, 59). È nella carta 10 che troviamo corrispondenze con il testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 10: "79. Scuola veneziana. Madonna col B. e S. Francesco che apre le braccia al Bambino che le stende aperte a lui. / Il S. Francesco rammenta G. B. Moroni nelle carni anebbiate. / E certo è scuola di Moretto da Brescia."

Venturi 1900a, pp. 234 – 235:

"Alla scuola veneziana è assegnata una Madonna col Bambino che stende le braccia a San Francesco, il quale apre le sue come per accoglierlo. Il santo nelle carni anebbiate, plumbee, rammenta Gian Battista Moroni [...] e in generale la scuola del Moretto da Brescia."

Nella c. 42 Venturi prosegue con l'analisi dell'opera e scrive: "Carni del B. molto rosee, guancia [rosalina?], testa del B. lunga e corta. Madonna con un drappo d'argento in capo. / Parmi caratteristico l'albero nel p.o: anche a destra un altro albero dal verde ingiallito."; mentre nella c. 59 torna dubitativamente sul nome di Moroni: "Moroni? / Tutta la luce nel corpo del B. che avanza, tutta l'ombra nel S. Franc.o".

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 99; A. Venturi, 1900a, p. 234 – 235; G. Gronau, 1924, p. 3017; A. Venturi, IX, 4, 1929, pp. 44, 114; B. Berenson, 1932, p. 308; A. Banti, 195?, p. 106; A. Pigler, 1967, p. 395; V. Tátrai, 1991, p. 68;

41

80. GIOVANNI FRANCESCO BEMBO (documentato a Firenze e Cremona dal 1509 al 1543)

Ritratto di gentiluomo (Pallavicino Pallavicini?)

Olio su tavola

86 x 64

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Proveniente dalla collezione Pyrker, nella quale era conservato con attribuzione a Leonardo da Vinci (Mozzati 2013), il dipinto fu ascritto all'ambito veneto da Frimmel (Frimmel 1892) e Venturi (Venturi 1900a, 1900b) i quali proposero i nomi rispettivamente di Sebastiano del Piombo e Giorgione. Riportato al contesto fiorentino da Lederer (Lederer 1906), varie attribuzioni si susseguirono, una tra tutte quella a Girolamo del Pacchia avanzata da Berenson (Berenson 1911), fino al 1924, anno in cui Gamba (Gamba 1924) finalmente propose il nome di Giovanni Francesco Bembo, attribuzione accettata poi dalla critica successiva, salvo alcune eccezioni come quella di Longhi (Longhi 1953) che ascriveva il dipinto tra le opere giovanili di Alfonso Barrugette.

L'opera figura nel *Taccuino europeo* (c. 26 r., n. 621) dove Venturi annota: "80. Sebastiano del Piombo. / Carni dorate. / Occhi glauchi. / Labbra grandi. / Mano dalle carni chiare, giorgionesche. / Fondo stoffa di un bel verde. / Manto scuro, maniche rosse trinciate, corpetto rosso, rosso di brage".

L'opera è analizzata anche nel *Taccuino Budapest – Zagabria*. Nella c. 7 Venturi scrive: "80. Seb.no del Piombo. / Giorgione. / Segni guasti sulla fronte. / Fondo spelato. / Pugno chiuso fortemente quasi tutto guasto. / Il resto si può recuperare"; tuttavia è nella c. 60 in cui si rintraccia la più stretta corrispondenza con il testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 60: "Oh! quel rosso che si strappa fuor dal nero di velluto, un rosso vivo, di brage."

Venturi 1900a, p. 221:

"[...] e pure il rosso dell'abito trinciano, rompono il nero vellutato del manto"

Bibliografia essenziale: T. Frimmel, 1892, p. 231; A. Venturi, 1900a, p. 220 – 221; A. Venturi, 1900b, pp. 140 – 141; S. Lederer, 1906, pp. 277 – 278; B. Berenson, 1911, 3 ed., p. 210; C. Gamba, 1924, pp. 203 – 211; R. Longhi, 1953, pp. 9 – 10; A. Pigler, 1967, pp. 57 - 58; V. Tátrai, 1991, p. 9; T. Mozzati, in T. Mozzati, A. Natali (a cura di), 2013, pp. 252 - 253; S. Buganza, 2014, pp. 132 – 141.

42

81. BONIFAZIO DE' PILATI, detto **BONIFAZIO VERONESE** (Verona 1487 – Venezia 1553), copia da

Madonna col Bambino e Santa Dorotea

Tela

73,5 x 80 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Riconosciuta come copia parziale della *Sacra Conversazione* di Bonifazio Veronese conservata alla Pinacoteca Vaticana, l'opera figura in Venturi nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 13) dove già il Nostro scrive: "Grossolano. Imitazione".

Bibliografia essenziale: S. Lederer, 1906, p. 328; D. Westphal, 1931, p. 131; A. Pigler, 1967, p. 82; S. Simonetti, 1986, p. 121; V. Tátrai, 1991, p. 14;

43

82. JACOPO D'ANTONIO NEGRETI, detto **PALMA VECCHIO** (Serinalta c. 1480 – Venice 1528), seguace di

Sacra Famiglia con San Francesco d'Assisi e una Santa

Tela

84,5 x 117 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, avvicinato per la prima volta alla mano di Palma il Vecchio dal Berenson (Berenson 1897, 1932) che vi vedeva un'opera del Maestro completata da Giovanni Cariani, fu classificato da Venturi (Venturi 1900a) come copia dal Maestro, seguito subito da Lederer (Lederer 1906) e dalla critica successiva.

L'opera figura nel *Taccuino europeo* (c. 26 v.) dove Venturi scrive: "* Palma. / Sacra Conversazione (Bonifacio è l'attribuzione). / Debole tuttavia per un Palma.". Nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 12) aggiungerà: "Si avvicina piuttosto a Palma Vecchio, è un seguace di Palma Vecchio: non Bonifacio. / Un seguace che arrotonda il segno e non ha più le carni alabastrine di Palma. / Antica copia forse. / C'è un'opacità che non è nel Palma". Strette connessioni con quest'ultimo passo si riscontrano nell'articolo sui dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a) dove Venturi dice in merito al dipinto: "[...] e la sua maniera [di Palma Vecchio] si sente nella Sacra Conversazione (n. 82) attribuita a Bonifacio Veronese, ed è un'antica copia ricavata probabilmente dal Palma Vecchio, opaca senza le carni alabastrine di questo maestro e col segno arrotondato de' contorni proprio d'un suo seguace."

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 118; A. Venturi, 1900, p. 233; S. Lederer, 1906, pp. 320, 326; B. Berenson, 1932, p. 409; A. Pigler, 1967, pp. 528 – 529; G. Mariacher, 1968, pp. 20, 96; V. Tátrai, 1991, p. 93; P. Rylands, 1992, p. 265 (workshop or imitator of); V. Tátrai, 2005, pp. 14, 15, 50, n. 4. (bottega di Palma Vecchio).

44

84. SCUOLA VENEZIANA, c. 1515 (GIOVANNI CARIANI?)

Ritratto di donna (Violante)

Olio su tela

64,5 x 60 cm

Provenienza: dalla collezione del Museo Nazionale Ungherese.

Il dipinto, attribuito tradizionalmente a Palma Vecchio (Pulszky 1878), fu giudicato una copia del Maestro da Venturi (Venturi 1900a) insieme agli altri due esemplari conservati uno nella Gallereia Estense di Modena e l'altro già nella collezione Quincy O. Shaw a Boston (attualmente ubicazione ignota), mentre Berenson (Berenson 1897) faceva il nome di Francesco Beccaruzzi e Lederer (Lederer 1906) quello di Francesco Cariani. Justi (Justi 1908) credette di trovarsi di fronte a tre copie da un originale sconosciuto di Giorgione. Le opinioni della critica successiva si orientarono principalmente intorno a questi tre maestri, Palma Vecchio, Giorgione e Cariani, ma anche altri nomi, quali Vincenzo Catena, Sebastiano del Piombo, Bernardino Licinio, furono tirati in ballo. Più genericamente Pigler (Pigler 1967) parla di pittore veneziano tra 1510 e 1520; lo stesso Pallucchini – Rossi (Pallucchini – Rossi 1983) e Tátrai (Tátrai 1991), mentre Rylands (Rylands 1988) propone il nome di Cariani con un punto interrogativo, attribuzione oggi ritenuta più plausibile.

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 26 v.: "* Donna come quella di Modena attribuita a Giacomo Palma. / Parmi Carracci.") ed è analizzata nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 14) dove Venturi scrive: "84. Palma il Vecchio. / La seduttrice. / Qui non ci sono i V nel parapetto.⁴⁹ / Tutto ridipinto. / Era una imitaz.ne. / Bella la stoffa argentina. / Il colore si è sgranato, si vede quasi la tela. / Le pieghe della manica a d. brutte pieghe"⁵⁰.

Bibliografia essenziale: K. Pulszky, 1878, pp. 26 – 28; B. Berenson, 1897, 3 ed, p. 87; A. Venturi, 1900a, p. 233; L. Justi, 1908, I, p. 208, II tav. 49; K. Garas, 1964, pp. 66, 75; A. Pigler, 1967, 733 – 734; R. Pallucchini, P. Rossi, 1983, pp. 88 – 89, 282 - 285; P. Rylands, 1992, p. 270; V. Tátrai, 1991, p. 126; V. Tátrai, in M. G. Bernardini (a cura di), 1995, p. 258, n. 26.

45

85. SIMONE PETERZANO (attivo a Milano tra 1573 e 1596)

Venere che suona il liuto con Cupido

Tela

⁴⁹ Venturi si riferisce alla lettera "V" presente sul parapetto delle altre due copie, che non è però più visibile sul dipinto in questione che fu ritagliato sicuramente dopo il 1660; a quella data infatti risale un'incisione di Jan van Troyen che mostra ancora lo stato originale dell'opera (Tátrai 1995).

⁵⁰ Per corrispondenze tra taccuino e «L'Arte» si veda n. inv. 87.

110 x 97

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871

Ascritto dubitativamente da Mündler (Mündler 1869) a Domenico Brusaporci, attribuzione seguita dal Berenson (Berenson 1907), il dipinto figurò in Molmenti (Molmenti 1906) come opera di Michele Parrasio, paternità che non fu mai messa in dubbio dalla critica successiva fino all'anno 2000, quando Moro (Moro 2000) per primo propose il nome di Simone Paterzano, ipotesi accolta da Gregori (Gregori 2002) e Dal Pozzolo (Dal Pozzolo 2012). Eistono alcune varianti del dipinto, ad esempio quella conservata nella Galleria Colonna in Roma e che fu ascritta al Micheli dallo stesso Venturi (Venturi 1929).

L'opera figura nel *Taccuino Europeo* (c. 27 r.) con attribuzione a Micheli e viene definita un "Caliari diluito"; la ritroviamo nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 45) dove Venturi ribadisce il ruolo di mimorità di Parrasio definendolo un "Brutto seguace, di Paolo!".

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XII, p. 70; P. Molmenti, 1906, p. 609; B. Berenson, 1907, p. 177; A. Venturi, IX. 4, 1929, p. 1050; A. Pigler, 1967, pp. 444 – 445; V. Tátrai, 1991, p. 78; F. Moro, 2000, p. 206; M. Gregori, 2002, p. 26; E. M. Dal Pozzolo, 2012, p. 133.

46

86. GIORGIO DA CASTELFRANCO, detto il GIORGIONE
(Castelfranco c. 1478 – Venezia 1510), cerchia di

Ritratto di Giorgione

Carta su tavola

31,5 x 28,5

Provenienza: dalla collezione del Museo Nazionale Ungherese.

Il dipinto, spesso accostato al supposto autoritratto di Giorgione nelle fattezze di David già in collezione Grimani e attualmente conservato a Brunswick (Herzog Anton Ulrich

Museum, n. inv 454), fu variamente attribuito a Cariani (Fimmel 1896), Dosso Dossi (Venturi 1900a, 1900b, 1928) e Palma Vecchio (Berenson 1932, 1957, Zampetti 1968, Freedberg 1971: copia da). A sostenere l'autografia del Giorgione, invece, furono Justi (Justi 1908), Garas (Garas 1964, 1965) e Baldass – Heinz (Baldass – Heinz 1964), mentre parlano di copia da Giorgione von Hadeln (Hadeln 1954), Gronau (Gronau 1921), Richter (Richter 1937), Suida (Suida 1954) e successivamente Pignatti (Pignatti 1969: ambito degli stretti seguaci) e Anderson (Anderson 1996: anonimo veneziano del XVI secolo).

Venturi analizza l'opera nel *Taccuino Europeo* (cc. 23 v., 24r., 26v.) e molto stringenti risultano le corrispondenze tra le annotazioni del taccuino e i due testi editi nel 1900 (Venturi 1900a, 1900b):

Taccuino Europeo:

c. 23 v., n. 600: "86. Giorgio Barbarelli. Testa di giovane pastore con chioma castana fulva guarda all'insu severamente, con le labbra strette e gli occhi intenti. / Forte di colore, c'è sole sulla testa abbronzata accesa! / Pezzo bellissimo di Dosso!";

c. 24 r., n. 602: "86. Giorgio Barbarelli. / Luce forte che batte sulla guancia destra, sul rosso labbro inferiore. / Camicia azzurrina, abito nero. / Spelato ne' capelli. / Dosso. Pare un frammento di quadro."

c. 26 v.: "Dosso Dossi. Testa di contadino vista come alla luce di fiamma."

Venturi 1900b, p. 138:

"[...] ci sono due ritratti che portano pure il nome di Giorgione: l'uno (n. 86) rappresenta la testa di un pastore dalla chioma fulva, che guarda severo all'insù, con gli occhi intenti e le labbra strette. E c'è la mano di Dosso Dossi nel bel frammento del quadro [...]"

Venturi 1900a, p. 202:

"[...] si passa a Dosso Dossi (n. 86), a un frammento di quadro [...] è una testa rivolta a destra, con forti riflessi di luce infocata, con le strette labbra sdegnose e il mento sollevato, la chioma fulva e guasta, gli occhi che guardano in su severamente; il sole batte sulla testa abbronzata, e ravviva le labbra rosse."

Bibliografia essenziale: T. Frimmel, 1896, p. 23; A. Venturi, 1900a, p. 202; A. Venturi, 1900b, p. 138; L. Justi, I, 1908, p. 183; D. Von Hadeln, in C. Ridolfi, 1914, p. 106; G. Gronau, 1921, p. 87; A. Venturi, IX, 3, 1928, p. 975; J. Wilde, 1930, p. 253; B. Berenson, 1932, p. 409; G. M. Richter, 1937, p. 210; W. Suida, 1954, p. 166; B. Berenson, 1957, p. 123; K. Garas, 1964, p. 78, n. 25; L. Baldass, G. Heinz, 1964, p.

154; K. Garas 1965, p. 10, n. 9; A. Pigler, 1967, pp. 266 – 268; P. Zampetti, 1968, p. 93; T. Pignatti 1969, p. 142; S. J. Freedberg, 1971, p. 471, nota 27; V. Tátrai, 1991, p. 50; J. Anderson, *Giorgione*, Parigi 1996, p. 324; T. Pignatti, F. Pedrocco, 1999, n. A2; S. Ferrino – Pagden, in S. Ferrino – Pagden, G. Nepi Scirè (a cura di), 2004, p. 232, n. 17.

47

87. JACOPO D'ANTONIO NEGRETI, detto **PALMA VECCHIO**
(Serinalta c. 1480 – Venice 1528), copia da

Ritratto di donna

Tela

31 x 32 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, copia di un originale di Giorgione conservato al Museo di Belle Arti di Lione, compare nel *Taccuino europeo* (c. 27 r., n. 622) classificato come: " 87. Palma il Vecchio. / Testa di donna. / Una delle solite donne lusingatrici.". Lo ritroviamo poi nel *Taccuino Budapest – Zagabria* dove alla c. 15 Venturi scrive: "87. Palma il Vecchio. / Molto ridipinto. / Ingiallito ma poteva essere un Palma. / Pare un frammento. / Il colore de' capelli è scomparso. / Appena se ne vede la massa bionda.". Ci troviamo qui di fronte ad un caso particolare in cui Venturi riprende queste annotazioni nel testo edito (Venturi 1900a), ma riferendosi ad un'altra opera; Venturi, infatti, scrive in merito alla *Violante* (n. inv. 84): "[...] molto ridipinta e ingiallita, col colore de' capelli scomparso, così che appena se ne scorge la messa bionda".

Ancora nella c. 61 Venturi aggiunge: "Molto rifatta. / Ora si vede come dietro un vetro giallo".

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, p. 528; P. Rylands, 1988, p. 198; V. Tátrai, 1991, p. 93;

48

90. ALESSANDRO BONVICINO, detto **MORETTO DA BRESCIA**

(Brescia c. 1498 – Brescia 1554), attribuito a

Ritratto di giovane uomo

Olio su tela

73,7 x 56

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, tradizionalmente ascritto a Lorenzo Lotto nella collezione Pyrker, comparve in letteratura con tale attribuzione (Tschudi – Pulszky 1883, Frimmel 1892, Venturi 1900a). Nonostante Berenson già nel 1907 avesse proposto il nome di Moretto da Brescia (Berenson 1907), seguito da Lechi e Panazza (Lechi – Panazza 1939) e Boschetto (Banti – Boschetto 1953), l'ascrizione al Lotto ebbe ancora seguito (Venturi 1929, Biagi 1942, Garas 1965), mentre altri nomi venivano proposti quali Torbido (Goering 1939, Gombosi 1943), Cariani (Gallina 1954), Bartolomeo Montagna (Gilbert 1956, Puppi 1962), Romanino (Pallucchini 1966). Più recentemente Pigler, astenendosi da qualsiasi attribuzione, ha parlato genericamente di maestro dell'Italia del Nord intorno al 1520; l'ascrizione al Moretto è stata, invece, appoggiata da Ballarin (Ballarin 1968), Moro (Moro 1988), Tátrai (Tátrai 1991) e Gnaccolini (gnaccolini 1996), ma negata da Rühl (Rühl 2011), mentre una nuova attribuzione a Gian Francesco Bembo è stata proposta da Tanzi (Tanzi 1982). Nella monografia sul maestro bresciano di Begni – Redona (Begni- Redona 1988) il dipinto figura tra le opere dubbie del Nostro. Attualmente l'attribuzione più accreditata è quella al Bonvicino (Buganza 2014).

In Venturi il dipinto figura nel *Taccuino europeo* (cc. 27 r. n. 624) dove è definito un "Ritrattone a gran forza. / Bellissimo Lotto." e nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 16) e appare qui illuminante confrontare le note del taccuino col testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 16: "90. Lorenzo Lotto. / Testa china sull'omero a s. / La mano par che additi al cielo un bisognoso che sta più in giù della figura. / Capelli cadenti in giù come bagna. / Tinta delle carni leggermente aranciata. / Chiaroscuro nericcio. / È proprio il Lotto o il Torbido? / Sarà il Lotto, ma in una forma inconsueta, se si tolga lo spirito della testa china sull'omero a s. / Gli occhi guardano in alto imploranti. / Maniera franca del Lotto. / I capelli pioventi in giù come roridi."

Venturi 1900a, pp. 233 – 234:

"Vi è anche un ritratto di Lorenzo Lotto con la testa ripiegata, a mo' di tanti personaggi di quest'autore, sull'omero a sinistra, con gli occhi in alto imploranti, con la destra che sembra additare al cielo alcun bisognoso o sofferente, il quale stia più in basso della sua figura: la tinta delle carni è leggermente aranciata, il chiaroscuro nericcio, i capelli roridi e pioventi."

Venturi si chiede anche qui: "È proprio il Lotto o il Torbido?" e risponde "Sarà il Lotto, ma in una forma inconsueta, se si tolga lo spirito della testa china sull'omero a s. [...] Maniera franca del Lotto."

Bibliografia essenziale: H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. VIII; T. Frimmel, 1892, pp. 232 – 233; A. Venturi 1900a, pp. 233 - 234; B. Berenson, 1907, p. 263; A. Venturi, IX, 4, 1929, pp. 51 – 52; L. Biagi, 1942, p. 21; M. Goering, 1939, p. 273; F. Lechi, G. Panazza, 1939, pp. 200 – 201; G. Gombosi, 1943, p. 117; L. Gallina, 1954, p. 127; A. Banti, A. Boschetto, 1954, p. 106; C. Gilbert, 1956, p. 303; L. Puppi, 1962, pp. 67, 99; R. Pallucchini 1966, p. 96; K. Garas, 1965, p. n. 28; A. Pigler, 1967, p. 499; A. Ballarin, 1968, p. 250; F. Moro, 1988, p. 98; P. V. Begni Redona, 1988, pp. 529 – 530; V. Tátrai, 1991, p. 80; M. Tanzi, 1982, p. 56, nota 15; L. P. Gnaccolini, 1996, pp. 117 – 118; A. Rühl, Korb 2011, p. 61; S. Buganza, in F. Frangi (a cura di), 2014, pp. 142 – 147;

49

91. BERNARDINO LICINIO (Poscante (?) 1489 – Venice pre 1565)

Ritratto di donna

Tavola

90 x 75 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservato nella raccolta Esterházy con attribuzione a Giovanni Bellini, fu Mündler (Mündler 1869) il primo a fare il nome di Bernardino Licinio, attribuzione accettata dalla critica successiva (Berenson 1897, Venturi 1900a, Lederer 1906 ecc.) ad eccezione di Crowe e Calvalcaselle (Crowe – Calvalcaselle 1873, 1876) che ascrissero l'opera a Giovanni Cariani.

Il dipinto appare appena menzionato nel *Taccuino europeo* (c. 27 v., n. 625: "91.

Bernardino Licinio.") mentre è analizzato nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 19); si confrontino le note del taccuino con il saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 19: "91. Bern. Licinio. Donna con un libro sul parapetto. / Mano grossa, dita grosse, rotonde in punta. / Pieghe rosse, scure negli addentramenti. / Secca, dura pittura, tagliata ne' contorni. / Pare una donna di Palma Vecchio mal copiata, senza il modellato del m.o."

Venturi 1900a, p. 236:

"Di Bernardino Licinio è un ritratto di donna, che ricorda per il tipo quelle del Palma Vecchio: ma è secca pittura, dai contorni intagliati, dagli scuri addentramenti delle vesti, con una mano grossa e dalle dita grosse e tondeggianti."

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 40; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1, 1873, p. 193, VI, 1876, p. 616; B. Berenson, 1897, 3 ed. p. 110; A. Venturi, 1900a, p. 236; S. Lederer, 1906, p. 276 – 277; K. Garas, 1965, n. 32; A. Pigler, 1967, p. 382; L. Vertova, 1975, p. 414, n. 22; V. Tátrai, 1991, p. 65; V. Tatrai, in G. Keyes, I. Barcóczi, J. Satkowski, 1995, p. 184, n. 44; A. Veksey, in Magnetti D., V. Sgarbi, V. Tátrai (a cura di), 2004, p. 140.

50

94. GIORGIO DA CASTELFRANCO, detto il GIORGIONE
(Castelfranco c. 1478 – Venezia 1510)

Ritratto di giovane uomo (Antonio Broccardo)

Tela

72,5 x 54 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Ascritto a Giorgione per la prima volta dal Thausing (Thausing 1884), tale attribuzione è stata variamente accolta dalla critica successiva, ma è pervenuta fino ad oggi; del resto, delle proposte avanzate nel corso del tempo, tra cui quelle a Pordenone (Frimmel 1892), Bernardino Licinio (Venturi 1900a, 1900b), Cariani (Morassi 1942), Vittore

Belliniano (Richardson 1983) e Tiziano (Szabo Kàkai 1960, Ballarin 1993), nessuna è mai risultata soddisfacente. Anche l'identificazione del soggetto risulta incerta poichè l'ipotesi che il giovane ritratto sia il poeta Antonio Broccardo, come porterebbe a credere l'iscrizione frammentaria sul parapetto "*ANTONIVS BROKARDVS MAR*", non si concilia con la datazione del dipinto intorno al 1510, anni in cui Antonio Broccardo era appena adolescente mentre l'uomo ritratto è evidentemente più maturo (Koos 2004). Anche in questo caso altre ipotesi sono state proposte, ma nessuna risolutiva⁵¹.

Il dipinto riveste un ruolo particolare nella nostra indagine poichè risulta senza dubbio l'opera analizzata con maggiore dettaglio nei taccuini venturiani; esso figura nel *Taccuino Europeo* (cc. 23 r., 27 v., 28 r., 29 v.) e nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 17). Un ulteriore elemento di interesse è dovuto al fatto che nel *Taccuino Europeo* il soggetto del ritratto è inspiegabilmente identificato con una donna (c. 23 r.: "Donna vista di 3/4 a sinistra [...]"; c. 29 v.: "Figura di donna cinerea attribuita al Giorgione."). Il motivo ce lo spiega lo stesso Venturi nel saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a): "Ma più di tutto non c'è la forma fine, nè il gaio, luminoso colore del grandissimo artista in quest'uomo, che pare una triste e ammalata femmina". È verosimile ritenere, dunque, che Venturi ad una prima vista abbia davvero pensato di trovarsi davanti ad un ritratto femminile, ipotesi che deve pur aver presto abbandonato ad una visione più accurata e soprattutto dopo la lettura dell'iscrizione sul parapetto. Anche in questo caso, si riscontrano corrispondenze tra le annotazioni dei taccuini e i testi editi (Venturi 1900a, 1900b). Si confrontino i passi:

Taccuino Europeo:

c 23 r. n. 599: "94. Giorgio Barbarelli. Donna vista di $\frac{3}{4}$ a sinistra, con una mano sul petto, reticella castana che raccoglie l'ampia capigliatura, abito nero a scacchi con ricametti a nodi. / Carni scure, colorito freddo. / Bernardino Licinio? / E questo è il ritratto di cui parla il Morelli e che è ascritto dal Berenson a Giorgione."

cc. 27 v. - 28 r., n. 626: "94. Giorgio Barbarelli. Giorgione no, ma chi? / Il maestro grigio? / Con le orecchie informi illuminate da colpetti rossi? / E mano pure con qualche luce rosso-chiara cinabrina? / È una bella cosa. / Ma è meno sottile e meno fermo di Giorgione!? / Carni grigie, qua e là ravvivate da un po' di rosa. / È un buon ritratto. Più si guarda, e più m'accorgo che le mie impressioni indicate qui non sono state troppo giuste. / Fondo di cielo nuvoloso. / Linea di monti nel fondo. / Stoffa dell'abito, come [? tela?] imbottita e trapunta a rombi ornati a nodi. / Non ha tuttavia la finezza di

⁵¹ Per un resoconto dettagliato della vicenda identificativa si veda Koos 2004.

Giorgione. / L'orecchio è disegnato in modo informe. / La mano con dita un po' rotondeggianti e dita corte. / Bene indicate le vene azzurrine della mano. / Sul parapetto alcune iscrizioni. / Un capello a stajo. / Una corona di fiori con tre teste nel mezzo. / Una nera targhetta con lettere non bene discernibili. / Altre lettere cancellate nel parapetto ."

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 14: "94. Giorgione. / Le mani tonde all'estremità sono proprie di Bern. Licinio. / Anche la prop.ne della testa è del Licinio. / Orecchia informe. / Nari tracciate duramente con nero. / Abito di seta imbottita a scacchi. / #ALFONSUS# ANTONIVS BROCKARDUS MART...."

Venturi 1900b, p. 138:

"Si vede pure, nella galleria di Budapest, al n. 94, un ritratto dalle carni grige, qua e là ravvivate leggermente di rosa, con un'orecchia informe illuminata da colpetti rossi, e la mano che poggia sul petto con luci cinabrine nelle dita corte e rotondeggianti. È un ritratto ben lontano dalla fermezza del segno, dalla sottigliezza di Giorgione; una faccia lunga con le proporzioni de' ritratti tardi eseguiti da Licinio Pordenone."

Venturi 1900a, p. 223

"Il ritratto grigio (n. 44) di Antonio Broccardo pure non è opera del Giorgione: l'orecchia sinistra informe ravvivata da colpetti rossi, le nari tracciate duramente con nero, le luce livide, la destra mano con le dita aperte e come tronche nella punta tondeggiate, e il dito pollice troppo corto, non ci permettono di ripetere il nome di Giorgione. Quella faccia lunga ha la proporzione particolare di alcuni delle teste di alcuni ritratti fatti da Licinio Pordenone [...] Non c'è in alcuna parte la finezza del Giorgione, nè nel cielo nuvoloso, nè nella linea de' monti del fondo, e non c'è nel costume di seta trapunta a rombi e con laccetti a nodi [...]"

Bibliografia essenziale: M. Thausing, 1884, p. 313; T. Frimmel, 1892, pp. 233 – 234; A. Venturi, 1900a, pp. 223 – 225; A. Venturi, 1900b, p. 138; A. Venturi, IX, 3, 1928, p. 69 – 70; A. Morassi, 1942, p. 102; G. Szabo Kákai, 1960, p. 320; A. Pigler, 1967, pp. 264 – 266; P. Zampetti, 1968, p. 98, n. 62; T. Pignatti, 1969, p. 116; A. Ballarin, 1983, pp. 510 – 511; F. L. Richardson, 1983, p. 171, n. 37; V. Tátrai, 1991, p. 49; A. Ballarin, in M. Laclotte, G. Nepi Scirè (a cura di), 1993, pp. 324 – 329; M. Lucco, 1995, p. 94; J. Anderson, 1996, p. 307; T. Pignatti, F. Pedrocco, 1999, p. 200, n. A3; M. Koos, in Ferino S. – Pagden, G. Nepi Scirè (a cura di), 2004, pp. 228 – 231; M. Koos, 2006, pp.

23, 28, 42, 52 – 54, 56 – 57, 85, 93, 101, 128 – 129, 179 – 187; A. Véksey, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 300 – 301, n. 81; M. Lucco, 2010, p. 94.

51

95. GIORGIO DA CASTELFRANCO, detto il GIORGIONE
(Castelfranco c. 1478 – Venezia 1510), copia parziale da

Due pastori

Tela

91 x 63 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, già considerato autografo di Giorgione da Morelli (Lermolieff [Morelli] 1880), fu identificato dal Thausing (Thausing 1884) come il frammento di una copia di un originale giorgionesco, *Il ritrovamento di Paride*, già a Bruxelles e ora andato perso. Questa tesi è stata accolta pressochè da tutta la critica successiva, con pochissime eccezioni: Gombosi (Gombosi 1935) torna sull'autografia del Maestro, mentre Morassi (Morassi 1942), Della Pergola (Della Pergola 1955) e Coletti (Coletti 1955) propongono l'ipotesi di un Giorgione rovinatissimo e ridipinto.

L'opera è citata nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 20) e colpisce qui la vivacità del commento rispetto l'attribuzione al Giorgione: "95. Giorgione. / La più gran bestemmia che si potesse dire!". Lo stato di debole copia del dipinto, "cosa dozzinale, villana" (Venturi 1900a) sarà ampiamente ribadito da Venturi nei due testi editi del 1900 (Venturi 1900a, Venturi 1900b).

Bibliografia essenziale: I. Lermolieff [G. Moreli], 1880, p. 190; M. Thausing, 1884, p. 321; A. Venturi, 1899, p. 100; A. Venturi, 1900a, 221 – 223; A. Venturi, 1900b, p. 137 – 138; G. Gombosi, 1935, p. 157; A. Morassi, 1942, p. 92; P. Della Pergola, 1955, p. 33; L. Coletti, 1955, p. 53; A. Pigler, 1967, p. 268 – 270; T. Pignatti, 1969, pp. 58, 143; V. Tátrai, 1991, p. 50; J. Anderson, 1996, pp. 323 – 324; M. Lucco, 2010, p. 148, n. 43.

52

98. GIOVANNI BATTISTA CIMA, detto CIMA DA CONEGLIANO
(Conegliano c. 1459 – Conegliano 1517/18), copia da
Madonna col Bambino

Tavola

66,5 x 52 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, ascritto correttamente da Venturi (Venturi 1900a) ad un imitatore di Cima (Antonio Maria da Carpi?), è una copia da una composizione del Maestro di cui sopravvivono due versioni autografe rispettivamente conservate al Petit Palais di Parigi e al Museo Diocesano di Arte Sacra di Udine (Tátrai 1991).

L'opera figura appena citata nel *Taccuino Europeo* (c. 28 v., n. 632.: "98. Cima da Conegliano. Madonna col B."), mentre viene analizzata nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (cc. 1, 62) le cui note vanno confrontate con il saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 1: "98. Cima da Conegliano. Madonna col B., il quale porta al mento della Vergine carezzevole la sinistra sollevata, mentre par che le parli e le confidi i pensieri. / È molto grosso per il Cima. / Le mani sono mal disegnate, molto scuro il fondo senza la luminosità del Cima. / Anche le nubi non formano bei cumuli luminosi. / Il rosso della veste della Vergine è scurissimo. / Grosso per il Cima. / Gli ornati dello scollo non sono ageminati. / Il risvolto del manto verde è di un lilla. / Pare di un imitatore."

Venturi 1900a, p. 232:

"Cima da Conegliano dà il suo nome ad una Madonna col Bambino (n. 98), il quale porta carezzevole la sinistra mano al mento della Vergine, e par che le parli e confidi i pensieri [...] Ma qui le mani sono mal disegnate, il fondo è scuro senza la luminosità del Cima, senza le nubi che formano i bei cumuli lucenti del maestro. Gli ornati dello scollo della veste della Vergine non sembrano ageminati così come in altri quadri del maestro; il risvolto del suo manto è di un rosso violetto con ombre paonazze, la veste è scurissima. Tutto è un po' grosso per il Cima tanto da farci pensare a un suo imitatore [...]"

L'opera compare anche nel *Taccuino Pittorico*, dove alla c. 818 Venturi scrive: "89.

Cima da Conegliano. M. col B. / Periodo delle carni scure"; il Nostro, dunque, sembra qui ricredersi in merito all'attribuzione ad un imitatore di Cima e ascrive il dipinto ad un periodo, detto "delle carni scure", del Maestro stesso.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 232; A. Venturi, 1905, p. 308; A. Pigler, 1967, pp. 140 – 141; P. Humfrey, 1983, p. 89, n. 25; V. Tátrai 1991, p. 27

53

99. GIROLAMO DA SANTA CROCE (documentato dal 1503 – Venezia 1556), attribuito a

San Giovanni Battista

Tavola

68,5 x 46

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, copia del pannello centrale di un trittico ascritto alla cerchia di Bellini (Staatliche Museen, Berlino), figura nei cataloghi del museo del 1897 e 1898 con attribuzione al Mocetto. Venturi (Venturi 1900a) per primo propone l'autografia di Girolamo da Santacroce, seguito sostanzialmente da tutta la critica successiva. L'opera compare nel *Taccuino europeo* (c. 28 v., n. 627) ancora con attribuzione al Mocetto (Venturi dice: "Ricorda il Redentore simmetrico della sua incisione."), mentre nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 2) appare già l'ascrizione a Girolamo.

Nel Saggio pubblicato su «L'Arte» nel 1900 (Venturi 1900) ricorrono espressioni riprese puntualmente dal *Taccuino Budapest – Zagabria*. Si confrontino i due passi:

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 2: "99. (Girol.o da S. Croce.) / Hieronymus? Così è scritto sul cartellino, perché a destra del quadro si legge HIERO. Deve essere Girol.o da S. Croce. C'è il suo verde chiaro nel manto del # Redentore # S. Giovanni, un colore # ? # violaceo della tunica. / E' una figura diritta, statuaria questa del Redentore. / Poca luce nel cielo. / Terra sparsa di ciotoli tondi come ova. / Erbe segnate calligraficamente con segni gialli. / # Il Redentore # S. Gio. Battista tiene una mano al petto e con l'altra la croce. / Fondo un campo: a destra: filari d'alberi nel lontano monti d'un azzurro che tira al verde."

Venturi 1900a, p. 232:

"Girolamo da Santacroce si firma col solo suo nome HIERO, nel quadro rappresentante San Giovanni Battista come una statuetta dritta, simmetrica, col manto colorato del verde chiaro preferito da Girolamo, con la sua luce senza vivezza; i suoi monti, che tirano al verde; la terra nel davanti sparsa di ciottoli, come tante ova, e nell'indietro divisa da filari d'alberi; le erbe segnate calligraficamente con segni gialli."

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 232; A. Pigler, 1967, p. 616; B. Della Chiesa, E. Baccheschi, 1976, p. 42, n. 20; R. Stradiotti, 1976, p. 584; V. Tátrai, 1991, p. 107; V. Tátrai, 2000; A. Tempestini, 2009, p. 57.

54

100. SCUOLA VENEZIANO – BERGAMASCA, tra 1510 e 1520

Madonna con Bambino, San Giovannino e donatore

Tavola

67 x 84

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, ascritto da Mündler (Mündler 1869) ad uno scolaro di Giovanni Bellini, è invece secondo Venturi (Venturi 1900a) "un'opera tutta dell'arte di Palma Vecchio". Attribuito variamente a Jacopo da Pistoia (Lederer 1906, Pigler 1967, Pistoia 1976), Andrea Previtali (Crowe – Cavalcaselle 1912), Pietro degli Ingannati (Berenson 1923 - 1924), più recentemente Tátrai (Tátrai 1991) ha parlato genericamente di scuola bergamasco – veneziana intorno al 1510 – 1520.

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 28 v., n. 629.) dove Venturi già usa l'espressione "Nell'arte tutto del Palma." che poi utilizzerà, come abbiamo visto, anche nel saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a). Ma le più evidenti corrispondenze con l'articolo si rintracciano nelle note del *Taccuino Budapest - Zagabria* (cc. 4, 63):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 4: "100. Scuola Veneziana. Madonna col B., il quale sta conversando con S. Giovannino, che lo ascolta con le mani poggiate l'una sull'altra e sul petto e tutto intento. La Vergine guarda al frate domenicano che sta a destra, tiene la sinistra poggiata

sopra un libro poggiato sul ginocchio s. / Il frate domenicano sta a mani giunte adoranti. Il B. mette la mano destra sulla testa, tra i riccioli di S. Giovannino, e par che con l'altra stia per prendergli il mento."

c. 63: "400. Quanto è bella la luce in questo quadro dietro quei monticelli caldi fra le rade grosse foglie autunnali che spiccano nel cielo. / Ricorda il paese del Palma nella galleria Borghese."

Venturi 1900a, p. 233:

"Alla scuola veneziana in generale è ascritta una Madonna col Bambino (n. 100), il quale mette una mano tra i riccioli del capo a San Giovannino e con l'altra sta per prendergli il mento; e San Giovannino lo ascolta tutto intento con le braccia conserte sul petto, mentre la Vergine guarda al frate domenicano, che a mani giunte la adora. Ella tiene la sinistra sulla costola dell'ufficiuolo divino [...]. É un'opera tutta dell'arte di Palma Vecchio [...] fondo luminoso con monticelli di tinte calde; rade e grosse foglie autunnali degli alberi che spiccano sul cielo."

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 60; A. Venturi, 1900a, p. 233; S. Lederer, 1906, pp. 330 – 332; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, ed Borenius, 1912, I, p. 286; B. Berenson, 1923 – 1924, p. 44; A. Pigler, 1967, pp. 548 – 549; M. Pistoï, 1976, p. 90, n. 1; V. Tátrai, 1991, p. 129; V. Tátrai, in Magnetti D., V. Sgarbi, V. Tátrai (a cura di), 2004, p. 36; V. Tátrai, 2005, pp. 30, 31, 58, n. 11.

55

101. GENTILE BELLINI (Venezia 1429(?) - Venezia 1507)

Ritratto di Caterina Cornaro Regina di Cipro

Tavola

63 x 49

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto presenta l'iscrizione "*CORNELIAE GENVS NOMEN FERO / VIRGINIS QVAM SYNA SEPELIT / VENETVS FILIAM ME VOCAT SE / NATVS CYPRVSQ SERVIT NOVEM REGNOR SEDES QVANTA SIM / VIDESED BELLINI MANUS GENTILIS MAIORQVAE ME TAM /BREVI EXPRESSIT TABELLA*" la quale chiarisce

sia il soggetto rappresentato, Caterina Cornaro Regina di Cipro (1454 - 1510), sia l'autore del dipinto, Giovanni Bellini. Caterina, membro della potente famiglia veneziana dei Cornaro, sposò all'età di 15 anni il re Giacomo II di Cipro; quando questi morì, nel 1474, ella ereditò il trono ma fu presto costretta ad abdicare a favore della Repubblica di Venezia e a tornare in patria dove le fu concesso il feudo di Asolo. Ivi Caterina si stabilì e costituì una corte frequentata da poeti ed artisti quali Pietro Bembo e Giorgione.

L'opera viene appena citata da Venturi nel *Taccuino europeo*, alle carte 28 v. (n. 628: "101. Gentile Bellini. Caterina Cornaro") e 29 v. ("Gentile Bellini, Cornaro"), mentre sarà ampiamente analizzata nel saggio dei dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a) e anche successivamente nella Storia *dell'Arte Italiana* (Venturi 1915).

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, pp. 218 – 220; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 245 – 246, 261; K. Garas, 1965, p. 7, n. 5; A. Pigler, 1967, pp. 51 – 52; J. Meyer zur Capellen, 1985, pp. 68, 126; V. Tátrai, 1991, p. 7; V. Tátrai, in G. Keyes, I. Barkóczi, J. Satkowski (a cura di), 1995, pp. 172 - 173; R. Goffen, 1999, pp. 118 – 121; C. Campbell, in C. Campbell, A. Chong (a cura di), 2005, p. 46; P. Humfrey, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 188 – 189, n. 33.

56

102. (111.) MARCO BASAITI (documentato a Venezia tra 1503 e 1530)

Ritratto del Doge Agostino Barbarigo

Tavola

74,5 x 56 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Tradizionalmente associato alla scuola di Giovanni Bellini (Frimmel 1892, Lederer 1906, L. Venturi 1907) il dipinto fu per la prima volta avvicinato al nome di Marco Basaiti da van Dyke (van Dyke 1914), attribuzione poi accolta da Berenson (Berenson 1932) e da tutta la critica successiva anche se Pigler (Pigler 1967) e Meyer zur Capellen (Meyer zur Capellen 1985) parlano con cautela rispettivamente di scuola e cerchia di Giovanni Bellini.

L'opera viene citata nel *Taccuino Europeo* (c. 28 v., n. 631: "102. Gian Bellini. / Ritratto di un doge"; c. 29 v.: "Ritratto di doge attribuito a Gian Bellini, 102") e nel *Taccuino Pittorico* (c. 820) dove Venturi aggiunge: "Nel Paese richiama il Basaiti". Interessante notare che quest'ultima osservazione non compariva ancora nel saggio dell'«Arte» in cui Venturi si limitava a mettere in evidenza il pessimo stato di conservazione dell'opera.

Bibliografia essenziale: T. Frimmel, 1892, p. 239; A. Venturi, 1900a, p. 220; S. Lederer, 1906, p. 195; L. Venturi, 1907, p. 397; J. C. Van Dyke, 1914, p. 119; B. Berenson, 1932, p. 53; A. Pigler, 1967, p. 52; K. Garas, 1981, n. 3; J. Meyer zur Capellen, 1985, p. 184; V. Tátrai, 1991, p. 5; A. Veksey, in Magnetti D., V. Sgarbi, V. Tátrai (a cura di), p. 82.

57

103. MARCO BASAITI (documentato a Venezia tra 1503 e 1530)

Santa Caterina d'Alessandria

Tavola

56,3 x 43,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto fu per la prima volta riferito alla mano di Marco Basaiti da Morelli (Lermolieff [Morelli] 1891), attribuzione da lì mai più messa in dubbio.

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 28 v., n. 630: "103. Marco Basaiti. Santa Caterina in un paese. / No, Basaiti. / Mani materiali, con [?dita?] tonde - lisce. ?"), ma viene analizzata più attentamente nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (cc. 3, 46). Si confrontino le note del taccuino con l'estratto del saggio del 1900 (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 3: "103. Marco Basaiti. S. Caterina. / Delle sue opere prime. / Colore tirato a fatica. / Ombre nericie. / Graziosa figurina: manto d'un bel rosso. / Carni chiare. / Fine ne' particolari. / Il paese è studiato dal vero nella parte anteriore, ma è scuro. / Lunga la macchiettina del fondo. / Tiene il libro sulla destra come per giuoco, par che debba cadere. / La palma pare una scimitarra. / Pieghe larghe profonde."

c. 46: "103. Marco Basaiti. / Par che il libro le stia per incanto sulla palma della destra. / Albero a destra con rami contorti, come un alto sterpo."

Venturi 1900a, p. 232:

"Marco Basaiti ci presenta una Santa Caterina (n. 103) che tiene il libro sollevato nella destra come per giuoco, e la palma a sinistra con una scimitarra: è una graziosa figuretta del primo tempo dell'artista, come si dimostra per il colore tirato a fatica e per le ombre nericcie. Ma ne' particolari è fine ed è splendente nel manto rosso a pieghe larghe e profonde. Notevole il tentativo di Marco Basaiti di renderci un paese studiato dal vero, almeno nella parte anteriore, ove sono alcune casette, palizzate e biancherie sciorinate; ma egli cadde nello scuro, come nelle sue altre opere giovanili."

L'opera compare anche nel *Taccuino Pittorico*, citata nell'elenco della c. 814.

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 19; I. Lermolieff [G. Morelli], 1891, p. 191; A. Venturi, 1990a, p. 232; A. Venturi, 1900b, p. 125; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 615 – 616, 621; F. Heinemann, 1962, p. 298; A. Pigler, 1967, p. 41 – 42; M. Lucco, 1983, p. 461; V. Tátrai, 1991, p. 5; M. Lucco, 1993, pp. 3, 6; S. Mommesso, 1997, pp. 27, 28, 33, 40; M. Lucco, 2012, pp. 66 – 69, n. 7.

58

108. JACOPO DA PONTE, detto il **BASSANO** (Bassano 1510 – Bassano 1592), attribuito a

Ritratto di cardinale

Tela

57,5 x 45,5 cm

Provenienza: Collzione Esterházy, 1871.

A partire dalla fine del XIX secolo, il dipinto è stato attribuito quasi unanimamente dalla critica a Jacopo Bassano. Poche sono state le incertezze (Zampetti 1958, Arslan 1960, Tátrai 1991) o le proposte alternative, tra le quali le attribuzioni a Tintoretto (Berenson 1932), a Tiziano (Garas 1970, 1981) e al Savoldo (Boschetto 1963).

L'identificazione del soggetto con il cardinale Pietro Bembo proposta dallo Zampetti (Zampetti 1958) non viene accolta da Lucco (Lucco 2008) il quale propone una datazione intorno alla metà degli anni '40 del XVI secolo.

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 29 r., n. 633: "108. Jacopo da Ponte. / Ritratto

di vecchio.") e viene analizzata più a fondo nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 21). Si confrontino le note del taccuino con ciò che Venturi scrive nel 1900 (Venturi 1900a)

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 21: "108. Giac.o Bassano. / Testa di un S. Gerol.o? / Ritrattone di vecchio con abito rosso. / Sopracciglia con peli bianchi come spine. / Alto cranio. / Collo forte. / Sguardo severo. / Fierissimo vecchio. / Fondo scuro. / Grande barba di profeta."

Venturi 1900a, p. 236:

"È ascritto pure a Giacomo Bassano un ritrattone di vecchio, dall'alta fronte, le sopracciglia folte, i peli che sembrano spinosi, il collo forte e la lunga barba. Il fierissimo vecchio poteva bene servire a modello per un San Girolamo."

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 84; A. Venturi, 1900a, p. 236; B. Berenson, 1932, p. 558; B. Berenson, 1957, I, p. 16; P. Zampetti, 1958, pp. 19, 73, tav. LXXX; E. Arslan, I, 1960, p. 334; A. Boschetto, 1963, tav. 9; K. Garas, 1965, n. 24; A. Pigler, 1967, pp. 42 – 43; K. Garas, 1970, pp. 57 – 67; H. E. Wethey, 1971, p. 154; K. Garas, 1981, nn. 26 – 27; V. Tátrai, 1991, p. 86; V. Tátrai, in G. Keyes, I. Barkóczi, J. Satkowski (a cura di), 1995, pp. 188 - 189; A. Nannini, 2005, pp. 115 – 116; M. Lucco, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 348 – 349, n. 102.

59

109. SCUOLA VENEZIANA, secondo quarto del XVI secolo

Ritratto di donna

Tela

93,5 x 76 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Attribuito a Francesco Beccaruzzi dal Berenson (Berenson 1897), classificato come copia da Palma il Vecchio da Justi (Justi 1908) e ascritto dubitativamente ad Alvise di Serafino da Gombosi (Gombosi 1928), il dipinto figura più genericamente in Garas (Garas 1965) e Pigler (Pigler 1967) come opera di pittore veneziano del secondo quarto del XVI secolo, opinione condivisa anche da Tátrai (Tátrai 1991). Rylands nella sua monografia su Palma il Vecchio (Rylands 1988) inserisce il dipinto tra le copie del

Ritratto di donna dubitativamente ascritto a Cariani anch'esso conservato presso il Museo di Belle Arti di Budapest (n. inv. 84).

Il dipinto figura nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 22) dove Venturi, come Rylands, riconosce la vicinanza tra i due ritratti di donna conservati al Museo di Budapest: "È lo stesso ritratto d.o della Violante. / Anche la mano coll'indice e il medio disgiunti ad angolo 1/2 retto". Aggiunge, inoltre, che il quadro è "Tutto ridipinto", osservazione che torna poi nel saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a).

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 87; A. Venturi, 1900a, p. 233; L. Justi, 1908, I, p. 208; G. Gombosi, 1928, p. 366; K. Garas, 1965, n. 38; A. Pigler, 1967, p. 735; P. Rylands, 1988, p. 270, al n. A12; V. Tátrai, 1991, p. 127.

60

110. PAOLO FARINATI (Verona 1524 – Verona 1606), maniera di
Madonna con Bambino, San Giovannino, San Michele e Santa Elisabetta
Tela

76,5 x 92 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservato nella collezione Esterházy con attribuzione ad uno sconosciuto maestro italiano ed entrato al Museo di Budapest con attribuzione al Torbido, il dipinto fu ascritto alla scuola di Paolo Veronese da Mündler (Mündler 1869) e ad un cattivo sguace di detto maestro da Venturi (Venturi 1900a). Lederer (Lederer 1906) fu il primo a rilevare connessioni con l'opera di Paolo Farinati e a questo maestro riferì il dipinto Berenson (Berenson 1907, 1932). Più recentemente Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991) hanno parlato di maniera del Maestro.

Il dipinto è citato nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 24) dove già Venturi rifiuta l'attribuzione al Torbido "110. Franc.o Torbido. / Madonna e S. Michele, il B., S. Giovannino e S. Elisabetta. / No, Torbido. / Un brutto scolaro di Paolo".

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 73; A. Venturi, 1900a, p. 236; S. Lederer, 1906, p. 410; B. Berenson, 1907, p. 214; B. Berenson, 1932, p. 179; A. Pigler,

1967, p. 218; V. Tátrai, 1991, p. 36.

61

112. JACOPO ROBUSTI, detto il TINTORETTO (Venezia 1518 – Venezia 1594)

Ritratto di donna

Tela

38 x 33,3 cm

Provenienza: dalla collezione del Museo Nazionale Ungherese.

Variamente ascritto dubitativamente a Paris Bordone da Frimmel (Frimmel 1892), dubitativamente allo Schiavone dal primo Berenson (Berenson 1897), genericamente alla scuola di Tiziano da Venturi (Venturi 1900a), il dipinto fu riferito per la prima volta all'opera di Tintoretto dal Wilde (Wilde 1930) e da lì riconosciuto come tale da tutta la critica successiva.

Tietze – Conrat (Tietze – Conrat 1934) ha creduto di poter identificare il soggetto del ritratto con la figlia del Maestro, sulla base di una somiglianza, "piuttosto vaga" secondo Rossi (Rossi 1973), tra il volto del dipinto e quello di un'incisione di Ridolfi rappresentante Marietta Tintoretto. Rossi (Rossi 1973) propone una datazione poco dopo il 1550, accostando il dipinto alla *Dama in lutto* di Dresda (Gemälde Galerie).

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* già accostata al nome di Tiziano (c. 29 r., n. 634: "102. Tiziano Vecelli. Bella testina di giovane donna. ?") e di nuovo nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 25). Si confrontino le note del taccuino con il testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 25: "112. Tiziano Vecelli mihelyéböl. / Si è della scuola di Tiziano. / Bella testina dagli occhi azzurri, dalle guance rosate, dai capelli biondi, dalla veste bianca."

Venturi 1900a, p. 236:

"[...] alla scuola del Tiziano una bella testa muliebre dagli occhi azzurri, i capelli biondi, le guance rosate, la veste bianca (n. 112) [...]"

Bibliografia essenziale: T. Frimmel, 1892, p. 239; B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 130; A.

Venturi, 1900a, p. 236; J. Wilde, 1930, pp. 253 – 255; E. Tietze – Conrat, 1934, pp. 258 – 259; R. Pallucchini, 1950, pp. 143, 164; K. Garas, 1965, n. 39; A. Pigler, 1967, pp. 692 – 693; P. Rossi, 1973, pp. 34, 101; V. Tátrai, 1991, p. 117.

62

113. POLIDORO DA LANCIANO (Lanciano c. 1515 – Venezia 1565)

Madonna con Bambino e San Luigi di Tolosa

Tavola

40,5 x 52 cm

Provenienza: dalla collezione Museo Nazionale Ungherese.

Il dipinto ascritto a Polidoro da Lanciano da Berenson (Berenson 1897), Venturi (Venturi 1900a, 1928), Lederer (Lederer 1906), Pigler (Pigler 1967), Tátrai (Tátrai 1991) non figura però nella monografia sull'artista di Vincenzo Mancini (Mancini 2001).

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 29 r., n. 635) dove Venturi, già sostenendo l'attribuzione a Polidoro, scrive: "Tiziano Vecelli. No. / Polidoro. Madonna adorante il B. steso sopra un drappo bianco. / S. Vescovo con piviale ricamato a gigli lo adora pure". Un'analisi più dettagliata la ritroviamo nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (cc. 23, 47), dove possiamo ritracciare delle corrispondenze con il saggio sui dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 23: "113. Tiziano. Madonna adorante il B. e Santo Vescovo (Luigi). / È lo stesso m.o di Vienna dell'acc. Intendo. Polidoro Lanzani. / Carni rosse. / Natura di pittore un po' grossa. / Anche gli scuri del rosso nerastri, e il verde con luci d'oro sono gli stessi colori di Vienna."

c. 47: "113. Si noti il verde con ornati d'oro che sembrano di fili o lastrine di ottone."

Venturi 1900a, p. 234:

"Un altro quadro al n. 113 porta il gran nome di Tiziano, ma invece è di Polidoro Lanzani, come può determinarsi, al confronto d'un'altra pittura di questo maestro nella Galleria dell'Accademia di Vienna (*Il ritrovamento di Mosè*). La natura gaudiosa, ma alquanto grossolana del pittore traspare nel quadro rappresentante la Madonna adorante

il Bambino, e San Giovanni vescovo di Tolosa [nel taccuino diceva San Luigi], della Galleria di Budapest; il rosso delle carni, il verde con luci d'oro, i contorni nerastri del rosso sono propri di Polidoro Lanzani [...]"

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 122; A. Venturi, 1900a, p. 234; S. Lederer, 1906, p. 334 – 335; A. Venturi, IX, 3, 1928, p. 1064; A. Pigler, 1967, p. 553; V. Tátrai (a cura di), 1991, p. 98; V. Mancini, 2001.

63

117. PAOLO CALIARI, detto il **VERONESE** (Verona 1528, Venezia 1588)

Crocifissione

Tela

149 x 90 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Proveniente dalla collezione Esterházy con attribuzione a Paolo Veronese, l'autografia del dipinto al Maestro fu messa in dubbio dal Venturi (Venturi 1900a), il quale proponeva piuttosto la mano dello Zelotto. Sarà poi lo stesso Venturi (Venturi 1927) a pubblicare il disegno preparatorio autografo conservato nel Museo Bonnat di Bayonne. Lederer (Lederer 1906), dal canto suo, parlava di un membro della famiglia Brusasorci, mentre Berenson (Berenson 1932) intravedeva una parziale autografia del Veronese, poi interamente riconosciuta (Berenson 1958). Fiocco (Fiocco 1934) ritenne che il dipinto fosse un autografo tardo del Maestro, e lo stesso per Pallucchini (Pallucchini 1958) e Pignatti (Pignatti 1966). Marini (Marini - Piovone 1968) parlava invece di lavoro di collaborazione con Benedetto Caliari. A tutt'oggi l'attribuzione al Maestro, nel suo periodo tardo, è sostanzialmente accettata; Cocke (Cocke 2001) definisce il dipinto "the last of Veronese's *Crucifixions*".

Venturi analizza il dipinto nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 26), le cui annotazioni presentano evidenti corrispondenze con il testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 26: "117. Il Veronese. La Deposizione. / Pare lo Zelotti. / Figure lunghe, carni

annerite! / La Maddalena in piedi lunga, che sembra avere il corpo [?dorato?]. / Alta la croce. / Carni scure ammaccate. / Forza de' colori del Veronese attenuata."

Venturi 1900a, p. 236:

"[...] al Veronese una *Deposizione*, che per le lunghe, tirate proporzioni delle figure e le carni ammaccate ricorda piuttosto lo Zelotto."

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 236; S. Lederer, 1906, pp. 411, 413; A. Venturi, 1927, p. 328; B. Berenson, 1932, p. 420; G. Fiocco, 1934, p. 124; R. Pallucchini, 1958, p. 66; B. Berenson, 1958, p. 134; T. Pignatti, 1966, p. 59; A. Pigler, 1967, p. 746; R. Marini, G. Piovone, 1968, p. 124, n. 136; von Hadeln, 1978, p. 119, n. 33; R. Pallucchini, 1984, pp. 143 – 144; V. Tátrai, 1991, p.129; T. Pignatti, F. Pedrocco, II, 1995, p. 391, n. 279; R. Cocke, 2001, p. 121.

64

119. JACOPO DA PONTE, detto il BASSANO (Bassano 1510 – Bassano 1592)

Pastorale (Il cavallo bianco)

Tela

99,5 x 137,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'attribuzione del dipinto a Jacopo Bassano, con la quale il dipinto era conservato nella collezione Esterházy, fu autorevolmente accettata da Venturi (Venturi 1990a), mentre Arslan (Arslan 1931) giudicò l'opera di qualità inferiore ascrivendola al figlio del Maestro, Gerolamo; tale ipotesi fu accettata dalla critica successiva (Berenson 1957, Pigler 1967). Il primo a riportare il dipinto alla mano di Jacopo fu Ballarin (Ballarin 1990), che propose una datazione intorno al 1568 accostando il quadro all'*Adorazione dei pastori con i Santi Vittore e Corona* (Museo Civico, Bassano). A tutt'oggi sia l'attribuzione che la proposta cronologica di Ballarin sono unanimemente accettate.

Incerto è anche il riconoscimento del tema. Ballarin (Ballarin) riconobbe nella scena il tema mitologico di Argo e Mercurio, Rearick (Rearick 1992) ha invece proposto che il dipinto facesse parte di un ciclo di mesi, mentre Lucco (Lucco 2012) ritiene che

potrebbe trattarsi di una pura scena di genere senza alcun significato mitologico, religioso o moralizzante.

Il dipinto è analizzato nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 48) le cui note presentano alcune corrispondenze con il testo edito (Venturi 1900a). Si confrontino i due passi:

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 48: 119. Iacopo da Ponte d.o il Bassano. / Pastore dormiente – cavallo bianco – fanciullo del mandriano – asino – cane – pecore al secchio per abbeverarsi – buoi – pecore. / Animali studiati. / Belli gli animali. / Senza le intensità eccessive degli altri quadri, nell'insieme.

Venturi 1900a, p. 236:

"Di Iacopo Bassano c'è uno dei soliti quadri: un pastore dormiente, un asino, un cane, un cavallo bianco, pecore all'abbeveratoio, una mandra di buoi e un fanciullo; tutti gli animali, benchè siano studiati dal vero, non hanno la intensità eccessiva del colore con cui sono riprodotti dall'artista i suoi studi dalla natura."

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 53; A. Venturi, 1900a, p. 236; W. Arslan, 1931, p. 303; B. Berenson, 1957, fig. 1220; A. Pigler, 1967, p. 46; A. Ballarin, 1990, p. 114; V. Tátrai, 1991, p. 5; W. R. Rearick, 1992, pp. CVXLI – CXLII; V. Romani, in B. L. Brown, P. Marini (a cura di), 1992, pp 123 – 124; A. Ballarin 1995, pp. 288 – 289, 306, 308, 341 – 342; P. Humfrey, in M. Lucco, 2012, pp. 174 – 177, n. 34.

65

170. GIROLAMO MAZZOLA BEDOLI (Viadana c. 1500 – Parma 1569)

Sacra Famiglia con San Francesco d'Assisi

Tavola

90,5 x 65 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservato nella collezione Esterházy con ascrizione a Parmigianino (Pigler 1967), il dipinto compare con tale attribuzione anche in Mündler (Mündler 1869). Fu Venturi (Venturi 1900a) il primo a riportare l'opera alla mano di Bedoli, proposta accettata da

tutta la critica successiva. Di Giampaolo (Di Giampaolo 1997) propone una datazione intorno agli anni 1530 e 1531, accostando la tavola alla *Madonna di San Zaccaria* del Parmigianino (Galleria degli Uffizi, Firenze) databile intorno al 1530 e alla *Sacra Famiglia con San Giovanni Evangelista, San Francesco e Sat'Antonio da Padova* (Museo di Capodimonte, Napoli).

In Venturi l'opera è analizzata nel *Taccuino Europeo* (c. 30 r., n. 638). Anche qui si possono rintracciare alcune corrispondenze tra le note del taccuino e il testo edito (Venturi 1900a). Si confrontino i due passi:

Taccuino Europeo:

c. 30 r., n. 638: "170. Francesco Parmigianino. No, è Girolamo. / San Francesco / Madonna seduta / Bambino in piedi. / Una rosa nel mezzo sul davanti. / San Giuseppe. / Bellissima cosa, di porcellana di Girolamo. / Il B. prende le ciliege dalla sinistra della madre, mentre continua a guardare innanzi a sé. / Elegante tutto!"

Venturi 1900a, p. 210:

"Della scuola di Parma la Galleria possiede anche un quadretto di Girolamo Mazzola, non di Francesco Parmigianino, a cui è attribuito. Rappresenta una Sacra Famiglia con San Francesco. Ed è pittura pulita, raffinata, preziosetta, che al paragone di quelle di Francesco Mazzola, sembra *biscuit* rispetto al marmo. Il divin Bambino [...] stende all'indietro la sua sinistra mano per prendere le ciliegie dalla palma della Vergine [...]."

Bibliografia essenziale: O. Müндler, 1869, XI, p. 18; A.Venturi, 1900a, p. 210; A. Pigler, 1967, p. 422; A. Popham, M. Di Giampaolo, 1971, p. 13; A. R. Milstein, 1978 pp. 136 – 137, 244; V. Tátrai, 1991, p. 77; M. Di Giampaolo, 1997, p. 116, n. 3; V. Tátrai, in Philipp M., V. Tátrai, O. Westheider (a cura di), 2008, pp. 66 – 67, n. 6.

66

171. **SCUOLA EMILIANA**, secondo quarto del XVI secolo

Artemide ed Orione

Tavola

52,5 x 49 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservato nella collezione Esterházy come opera di Giulio Romano, il dipinto mantiene tale attribuzione anche in letteratura in un primo momento (Mündler 1869, Berenson 1911, 1932, Galetti – Camesasca 1950), smentita solo da Venturi (Venturi 1899) che in occasione della recensione del nuovo catalogo della Galleria di Budapest del 1898 scrive: "Speriamo che nel successivo libro non si leggeranno le attribuzioni a [...] nè di Giulio Romano al n. 171 [...]". Più recentemente Pigler (Pigler 1967) ha parlato di "richtung des Giulio Romano", mentre ancora più genericamente Tátrai (Tátrai 1991) propone dubitativamente la scuola emiliana del secondo quarto del XVI secolo.

Il dipinto figura nel *Taccuino Europeo* (c. 30 r., n. 639) dove Venturi avanza un'attribuzione dubitativa al "Turchi, detto l'Orbetto?", mai resa nota.

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 41; A. Venturi, 1899, p. 100; B. Berenson, 1911, 3 ed., p. 184; B. Berenson, 1932; U. Galetti – E. Camesasca, I, 1950, p. 1184; A. Pigler, 1967, p. 272; V. Tátrai, 1991, p. 36.

67

174. GIOVAN FILIPPO CRISCUOLO (1495 – 1584(?))

Morte della Vergine

Tavola

92 x 86,5

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Perveniente dalla collezione Esterházy e ivi tradizionalmente ascritta ad Andrea Sabatini (Pigler 1967), l'opera conserva tale attribuzione nella letteratura successiva (Mündler 1869, Berenson 1932, Galetti – Camesasca 1950, Pigler 1967) fino al 1978, anno in cui Previtali (Previtali 1978) propone l'attribuzione a Giovan Filippo Criscuolo, personalità artistica sostanzialmente ignorata almeno fino al secondo quarto del secolo scorso. Questa ipotesi è subito accolta da Tátrai (Tátrai 1983, 1991).

L'opera figura nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 57) con attribuzione al Sabatini, ma Venturi aggiunge: "Mi ricorda qui Cola dell'Amatrice. / Mani brevi. / Teste quadrate arricciolate".

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XI, p. 56; B. Berenson, 1932, p. 15; U. Galetti, E. Camesasca, I, 1950, p. 77; A. Pigler, 1967, p. 610; G. Previtali, 1978, pp. 19, 20, 24; V. Tátrai, 1983, n. 18; V. Tátrai, 1991, p. 32.

68

175. BATTISTA DOSSI (? - Ferrara 1548), bottega di

Riposo durante la fuga in Egitto con San Giovannino e Santa Caterina d'Alessandria

Tela

59,8 x 76 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Inventariato nel catalogo della collezione Esterházy del 1820 con attribuzione a Scarsellino, il dipinto compare in letteratura nel 1883 (Tschudi – Pulszky 1883) con ascrizione a Dosso Dossi, seguita da Mündler (Mündler 1869) ma smentita ripetutamente da Venturi (Venturi 1899, 1900a, 1900b) il quale già parla di "copia antica" da Battista Dossi. La tesi venturiana sarà accolta da Pigler (Pigler 1967), Tátrai (Tátrai 1989), il quale pensa ad una copia eseguita nella bottega, forse con intervento dello stesso Battista, e Ballarin (Ballarin 1995). Successivamente Tátrai (Tátrai 1991) propone il nome del Maestro dei Dodici Apostoli.

L'opera figura nel *Taccuino Europeo* (c. 29 v., n. 637): "175. Dosso Dossi. / No. Battista Dossi. / Nel suolo, un cane che si gratta, una capra, un cervo, altri cani, ecc. ecc. / S. Giuseppe che prepara l'asino per la partenza". Troviamo una piccola corrispondenza con la nota nel saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a) dove Venturi ripete: "[...] San Giuseppe che prepara l'asinello per il viaggio".

Bibliografia essenziale: J. Fischer, A. Rothmüller, 1820, n. 903; H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. VIII; A. Venturi, 1899, p. 100; A. Venturi, 1900a, p. 203; A. Venturi, 1900b, p. 35; A. Pigler, 1967, pp. 193 – 194; V. Tátrai, 1989, pp. 41 – 46; V. Tátrai, 1991, p. 35; A. Ballarin, I, 1995, p. 322, n. 402.

69

207. (357.) WILLEM VAN NIEULANDT THE YOUNGER (Anversa 1584 – Amsterdam 1635)

Rovine romane con colonna di Igel

Tavola

49,3 x 76 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Al termine della sezione riguardante i dipinti visti a Budapest del *Taccuino Pittorico* (cc. 820 – 821) Venturi cita sei opere appartenenti a quei maestri che lui stesso definisce "Vedutisti romani"; specificamente sono "Gian Enrico Roos" (n. inv. 427 (747)), "Gherardo Honthorst" (n. inv. 369 (344)), "Abraham de Kooghe" (n. inv. 322 (349)), "Heinrich Mommers" (n. inv. 310 (348)), "Wilhelm van Nieulandt" (n. inv. 207 (357)) e "Jean Batta Weenix" (n. inv. 232 (409)). Di queste opere cinque sono effettivamente vedute, mentre quella assegnata a von Honthorst raffigura la *Carità Romana*. Quest'opera, oltre a discostarsi per soggetto dalle altre, è anche l'unica la cui vicenda attribuzionistica ha subito variazioni nel corso del tempo (vedi n. 74).

Risulta interessante che Venturi annoti, seppur velocemente, nei taccuini queste opere di cui però mai si occuperà nelle pubblicazioni scientifiche, il che dimostra che il suo interesse era attratto anche da quelle opere che non erano suo preciso oggetto di studio.

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, p. 492 (con bibliografia precedente); I. Ember, Z. Urbach, 2000, p. 125 (con bibliografia precedente).

70

232. (409.) JAN BAPTIST WEENIX (Amsterdam 1621 – Utrecht 1660/61)

Paesaggio romano con rovine e porto

Tela

79 x 76,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Vedi n. 69.

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, p. 768 (con bibliografia precedente); I. Ember, Z. Urbach, 2000, p. 181 (con bibliografia precedente).

71

310. (348.) **HENDRICK MOMMERS** (Haarlem c. 1623 – Amsterdam 1693)

Piazza del Popolo

Tela

104 x 150 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Vedi n. 69.

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, p. 768 (con bibliografia precedente); I. Ember, Z. Urbach, 2000, p. 112 (con bibliografia precedente).

72

322. (349.) **ABRAHAM DE COOGHE** (attivo a Delft tra 1632 e 1678)

Paesaggio italiano

Tela

89 x 112 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Vedi n. 69.

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, p. 150 (con bibliografia precedente); I. Ember, Z. Urbach, 2000, p. 36.

73

357. SCUOLA DELL'ITALIA SETTENTRIONALE, intorno al 1520

Ritratto di uomo

Tela trasportata su tavola

73 x 56,2 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservato nella collezione Esterházy come autoritratto di Leonardo da Vinci, il dipinto entrò nel Museo di Budapest come opera olandese della seconda metà del XVI secolo (Pigler 1967). Ad eccezione di Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1871, 1876, 1912) che proposero di riconoscervi un autoritratto di Lorenzo Lotto inciso dal Ridolfi, la critica successiva rimase convinta dell'origine nordica dell'opera ed in particolare ebbe seguito l'opinione di Frimmel (Frimmel 1892) che propose la mano del Maestro delle mezze figure femminili, pittore fiammingo della prima metà del XVI secolo. Con tale attribuzione il dipinto figura anche in Pigler (Pigler 1967). La prima a proporre nuovamente una paternità in ambito italiano fu Klara Garas (Garas 1981) che parlò di maestro nord – italiano intorno al 1520, opinione condivisa da Tátrai (Tátrai 1991).

Anche Venturi, che pur non parlò mai del ritratto nei testi editi, nel *Taccuino Europeo* (c. 31 r., n. 640) non solo non accetta l'origine nordica riferita all'opera ("Non mi sembra fiammingo"), ma avanza anche una proposta a favore di Polidoro Lanzani: "È dipinto su fondo verde, carni chiare come a tempera. / Pare un Polidoro Lanzani. / Anche le pieghe sembrano del Lanzani. / Ombra del cappello nero sulla fronte. / Orbite azzurrine, occhi azzurri intensi. / Barba bionda. / Labbra rosse chiare. / Pupille non [?simmetriche?]".

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle, II, 1871, p. 530; J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle, VI, 1876, ed. Jordan, p. 592; J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle, III, 1912, 2 ed. Borenius, p. 427; T. Frimmel, 1892, pp. 150 – 151, 320; K. Garas, 1981, n. 23; V. Tátrai, 1991, p. 86.

74

369. (344.) MATTHIUS MEYVOGEL (Zelanda ? - Roma post 1628)

Carità romana

Tela

148 x 151 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, attribuito nel catalogo della collezione Esterházy a Segers (Fischer-Rothmüller 1820), entrò nel Museo come opera di Gerrit van Honthorst. Fu Porcella (Porcella 1932) a proporre per primo il nome di Matteo Stomer, ipotesi che ebbe quasi unanimemente seguito nella critica successiva ad eccezione di Vlieghe (Vlieghe 1979 – 1980) che fece il nome di de Crayer e di Slatkes (Slatkes 1981 - 1982) che propose la mano di Matthius Meyvogel. Quest'ultima attribuzione sembra essere oggi la più accreditata (Ember – Urbach 2000).

Il dipinto figura in Venturi nel *Taccuino Pittorico* (c. 820) con attribuzione a van Honthorst. Il Nostro aggiunge tra parentesi: "tutta nell'arte del Caravaggio".

Bibliografia essenziale: J. Fischer, A. Rothmüller, 1820, n. 987; A. Porcella, 1932, pp. 110, 115; A. Pigler, 1967, p. 667 – 668 (con bibliografia precedente); H. Vlieghe, pp. 1979 – 1980, pp. 163 – 164; L. G. Slatkes, 1981 – 1982, p. 170 n. 9; I. Ember, Z. Urbach, 2000, p. 107 (con bibliografia precedente).

75

427. (747.) JOHANN HEINRICH ROOS (Reipoltskirchen 1631 – Francoforte sul Meno 1685)

Pastore con famiglia alla fonte

Tela

75,5 x 92 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Vedi n. 69.

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1968, p. 588 (con bibliografia precedente); I. Ember, Z. Urbach, 2003, p. 109 (con bibliografia precedente); H. Jedding, 1998, p. 52 – 53.

76

474. GIOVANNI BILIVERT (Firenze 1585 – Firenze 1644)

Venere e Amore dormienti

Tela

56,5 x 45,5

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Inventariato nel catalogo della collezione Esterházy del 1820 (Fischer – Rothmüller 1820) con attribuzione a Lelio Orsi, appoggiata da Mündler (Mündler 1869) e respinta da Venturi (Venturi 1900a), il dipinto compare ascritto all'opera di Giovanni Bilivert per la prima volta in Pigler (Pigler 1967) e da lì in tutta la critica successiva. Ne esiste una variante a Vienna (Kunsthistorisches Museum), la *Mansuetudine*, nella quale tra le braccia della donna con c'è un bambino ma un agnello.

L'opera figura nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 31) ove Venturi già esprime i suoi dubbi rispetto all'autografia di Lelio Orsi scrivendo: "Sfumato che non so # nel # in Lelio."

Bibliografia essenziale: J. Fischer, A. Rothmüller, 1820, n. 489; O. Mündler, 1869, p. XI, p. 14; A. Venturi, 1900a, p. 210; A. Pigler, 1967, p. 65; A. Matteoli, 1970, p. 368; C. Mombeig Goguel, C. Lauriol, 1979, pp. 27 – 28; G. Cantelli, 1983, p. 24; V. Tátrai, 1991, p. 11; A. Szighethi, in A. Szighethi (a cura di), 1993, p. 61

77

609. DOMENICO FETTI (?) (Roma 1589 – Venezia 1624)

Fanciulla dormiente

Tela 67,5 x 74

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Attribuito nel catalogo della collezione Esterházy del 1812 a Veronese, il dipinto fu ascrivito per la prima volta a Domenico Fetti da Mündler (Mündler 1869), seguito da Venturi (Venturi 1900a: "Del Seicento la Galleria vanta un'opera, per fattura e sentimento veramente moderna, di Domenico Fetti."), e Fiocco (Fiocco 1929). Nel 1943 Longhi (Longhi 1943) propose il nome di Sigismondo Coccapani; d'accordo Gregori (Gregori 1959), Borea (Borea 1970) e Cantelli (Cantelli 1976). In seguito, ad eccezione di Takács (Takács 1957) che propose l'autografia di Bernardo Strozzi, la critica si orientò intorno ai due nomi di Coccapani (Safarik 1990) e Fetti (Pigler 1967, Tátrai 1991, Barkóczi 1995). Più recentemente Goldfarb (Goldfarb 2003) ha avanzato un'attribuzione al francese Claude Vignon, mentre Roberto Contini (Contini 2013) propone il nome di Theodoor van Loon.

L'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 31 v., n. 644: "609. Domenico Fetti. Ragazza dormiente.") e nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 32: "609. Domenico Fetti. / Giovane dormiente, poggia sulla mano destra. / Testa di paesana bella. / Al solito le vesti come onde a pasta. / Tappetto.")

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 44; A. Venturi, 1900a, p. 236, nota 1; G. Fiocco, 1929, p. 16; R. Longhi, 1943, pp. 56 – 57; M. Takács, 1957, p. 78 – 84; M. Gregori, in M. Bucci, A. Forlani (a cura di), 1959, p. 226; E. Borea, 1970, p. 94; G. Cantelli, 1976, p. 28; E. A. Safarik, 1990, p. 301, n. A14; A. Pigler, 1967, p. 224; V. Tátrai, 1991, p. 37; I. Barkóczi, in G. Keyes, I. Barkóczi, J. Satkowski (a cura di), 1995, pp. 120 – 123; H. T. Goldfarb, 2003, pp. 63 – 74; R. Contini, in Z. Dobos (a cura di), 2013, p. 156, n. 11.

78

610. NICOLAS REGNIER (Maubeuge 1591 – Venezia 1667)

Giocatori di carte

Tela

174 x 228 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, ascritto a Caravaggio nel catalogo della Collezione Esterházy (Pigler 1967) e riferito alla scuola del Maestro da Mündler (Mündler 1869), comparve con attribuzione a Bartolomeo Manfredi nel catalogo del Museo del 1924 (Pigler 1967). Il primo a proporre il nome di Regnier fu Longhi (Longhi 1943), seguito, ad eccezione di Pigler (Pigler 1967: Manfredi?) da tutta la critica successiva.

In Venturi il dipinto compare citato nel *Taccuino Europeo* (c. 31 v., n. 641: "610. Caravaggio. Giuocatori e bari"), mentre nel *Taccuino Pittorico* si propone un'attribuzione a Mattia Preti (c. 820: "Il numero 197 att.o a Michelangelo da Caravaggio non è di [? lui?], ma di un seguace, forse Mattia Preti. / Giuocatori e bari e zingara").

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 1; R. Longhi, 1943, p. 50, nota 45; A. Pigler, 1967, p. 411; V. Tátrai. 1991, p. 144; G. Papi, in L. Spezzaferro (a cura di), 2005, pp. 312 – 313, n. IV.12; A. Lemoine 2007, pp. 49 – 51, 56 – 57, 233 – 234, n. 30; A. Lemoine, in Z. Dobos (a cura di), 2013, p. 150, n. 8.

79

622. GIULIO CARPIONI (Venezia 1613 – Vicenza 1679)

Bacco e Arianna

Tela

66,5 x 85 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'autografia dei due dipinti (n. inv 622, 623), provenienti dalla collezione Esterházy, a Giulio Carpioni non è mai stata messa in dubbio dalla critica. Essi si ascrivono al periodo tardo dell'artista, ovvero ai decenni '60 e '70 del XVIII secolo; in particolare, il *Bacco che ritrova a Nasso Arianna abbandonata da Teseo* (n. inv. 622) si data alla prima metà degli anni Sessanta del XVII secolo, accostandolo al ciclo di affreschi di Santa Chiara a Vicenza del 1663 (Pilo 1961).

I due quadretti sono citati da Venturi nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 33: "622. – 623. Carpioni. / Baccanali").

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 50; T. Frimmel, 1892, p. 241; A. Venturi, 1900a, p. 236; G. M. Pilo, 1961, pp. 90 – 91; A. Pigler, 1967, pp. 125 – 126; R. Pallucchini, 1981, p. 210; V. Tátrai, 1991, p. 21; A. Szigethi in A. Szighethi (a cura di), 1993, p. 72 n. 10; A. L. Fantechi, in G. Ganzer (a cura di), 1996, p. 204, n. 95; I. Barkóczi, in M. A. Pavone (a cura di), 2003, p. 129.

80

623. GIULIO CARPIONI (Venezia 1613 – Vicenza 1679)

Baccanali

Tela

66,5 x 85 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Vedi n. 79.

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 49; T. Frimmel, 1892, p. 241; A. Venturi, 1900a, p. 236; G. M. Pilo, 1961, pp. 91, 117; A. Pigler, 1967, p. 126; C. Donzelli, G. M. Pilo, 1967, p. 116; P. Zampetti, 1971a, p. 25; R. Pallucchini, 1981, p. 210; V. Tátrai, 1991, p. 21; A. Szigheti, in A. Szigheti (a cura di), 1993, p. 72, n. 9.

81

627. DOMENICO FETTI (Roma 1589 – Venezia 1624)

Parabola dei ciechi

Tela

208 x 139

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Conservata nella collezione Esterházy con attribuzione ad Annibale Caracci (Pigler 1967), l'ascrizione dell'opera a Domenico Fetti venne per primo in Mündler (Mündler

1869), seguito da Oldenbourg (Oldenbourg 1921), Marangoni (Marangoni 1922 – 1923), Longhi (Longhi 1950) e Pigler (Pigler 1967). Askew (Askew 1961), invece, parlò della scuola, mentre Lehmann (Lehmann 1967) la classificò come opera bolognese. Più recentemente Safarik (Safarik 1990), ritiene il dipinto una copia "di ottima qualità" e di "ambiente caraccesco" dall'esemplare di stesso soggetto conservato a Birmingham (Barber Institute of Fine Arts), mentre Tátrai (Tátrai 1991) torna sull'autografia del Maestro.

In Venturi l'opera è citata unicamente nel *Taccuino Europeo* senza alcun dubbio in merito all'attribuzione al Fetti (c. 31 v., n. 643: "627. Domenico Feti. Ciechi in cammino").

Bibliografia essenziale: O. Mündler, 1869, XIII, p. 26; R. Oldenbourg, 1921; M. Marangoni, 1922 – 1923, p. 784; R. Longhi, 1950, p. 32, tav. 10; P. Askew, p. 43 appendice n. 6c; J. M. Lehmann, 1967, pp. 220 – 221, n. 13; A. Pigler, 1967, p. 223; E. A. Safarik, 1990, p. 94, n. 23d; V. Tátrai, 1991, p. 37.

82

629. - 640. GIACOMO GUARDI (Venezia 1764 - Venezia 1835)

Isola di S. Giacomo in Paludo

16,5 x 23 cm

Isola di S. Cristoforo

16,5 x 23 cm

Isola di S. Lazzaro

16,5 x 23 cm

Isola di Certosa

16,5 x 23 cm

Isola di Santo Spirito

16,5 x 23 cm

Isola di S. Secondo

16,5 x 23 cm

Isola di Poveglia

16,5 x 23 cm

Isola di S. Francesco del Deserto

16,5 x 23 cm

Isola di Sant'Elena

16,5 x 23 cm

Isola di Santa Maria della Grazia

16,5 x 23 cm

Isola di Lazzaretto Nuovo

16,5 x 23 cm

Isola di Sant'Andrea

16,5 x 23 cm

Tavola

Provenienza: donati da János László Pyrker, 1836.

Donati da János László Pyrker allo Stato Ungherese come opere di Bernardo Bellotto (Pigler 1967), i dodici quadretti rappresentanti vedute dei dintorni di Venezia furono ascritti a Francesco Guardi dal Frimmel (Frimmel 1892), seguito da tutta la critica successiva (tra cui Berenson 1897, Venturi 1900a, Simonson 1904, Fiocco 1923, Goering 1944) fino al 1949, anno in cui Pallucchini propone per primo il nome di Giacomo Guardi (Pallucchini 1949). Tale attribuzione venne unanimamente accettata dalla critica successiva.

In Venturi i dipinti vengono citati nel Taccuino *Budapest - Zagabria* (c. 37: "629. – 640. Franc.o Guardi. / Vedute de' dintorni di Venezia") e così ripresi nel saggio sui dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a).

Bibliografia essenziale: T. Frimmel, 1892, p. 240; B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 108; A. Venturi, 1900a, p. 236; G. A. Simonson, 1904, pp. 35, 86; G. Fiocco, 1923, pp. 45, 51; M. Goering, 1944, p. 42; R. Pallucchini, 1949, pp. 134 – 135; A. Pigler, 1967, p. 296; P. Zampetti, 1971b, p. 52; M. Muraro, 1974, p. 13; K. Garas, 1977, n. 37; V. Tátrai, 1991, p. 51 – 52.

83

645., 647. BERNARDO BELLOTTO (Venezia 1721 – Varsavia 1780)

Piazza della Signoria a Firenze

61 x 90

Riva dell'Arno a Firenze

62 x 90 cm

Tela

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'autografia di Bernardo Bellotto delle due vedute di Firenze "interpretate alla veneziana" (Venturi 1900a) rappresentanti *Piazza della Signoria* (n. inv. 645) e la *Riva dell'Arno* (n. inv. 647) non è mai stata messa in dubbio; esse sono datate al 1740, anno del viaggio dell'artista veneziano a Firenze (Kowalczyk 2012).

I due quadri, che costituiscono un *pendant*, vengono citati nel *Taccuino Europeo* (c. 31 v., n. 645: "* 647, * 645. Bellotti. Vedute") e nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 34: "* 645. Bellotto. / Piazza della Signoria. / 647. Bellotto Bern. Veduta dell'Arno a Firenze.").

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 236; A. Pigler, 1967, p. 55 – 56; S. Kozakiewicz, 1972, I, pp. 33 – 34, II, pp. 38, 41 – 42, nn. 57, 53; V. Tátrai (a cura di), 1991, p. 8; B. A. Kowalczyk, 2012; B. A. Kowalczyk, in Z. Dobos (a cura di), 2013, p. 414 – 417, n. 136, 137.

84

649. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (Venezia 1696 - Madrid 1770)

San Giacomo Maggiore

Tela

317 x 163 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

La storia delle origini della grande pala rappresentante San Giacomo che sottomette un moro è raccontata da Pérez Sánchez (Pérez Sánchez 1977) attraverso la pubblicazione delle lettere relative alla commissione. L'opera, firmata sulla lama della spada a terra in primo piano "G. TIEPOLO F.", fu commissionata all'artista veneziano nell'agosto del 1749 da Richard Wall, ambasciatore di Spagna a Londra, che desiderava una grande pala raffigurante il Santo patrono della Spagna destinata a decorare l'altare della cappella dell'ambasciata. Nel 1750 il dipinto era pronto e fu spedito a Londra; qui, però, esso non piacque nè a Wall nè ai cappellani i quali ritenevano che la figura possente e dominante del cavallo bianco avrebbe potuto urtare la sensibilità degli Inglesi protestanti, già avversi al culto delle immagini sacre tipico dei cattolici. Il quadro fu quindi spedito a Madrid e la commissione della pala per la cappella dell'ambasciata fu affidata ad un pittore spagnolo.

L'iconografia del dipinto si rifà alla leggenda secondo la quale San Giacomo in groppa ad un cavallo bianco sarebbe apparso ai cavalieri cristiani durante la battaglia contro i mori a Clavijo (Compostela) e li avrebbe guidati alla vittoria.

In Venturi il dipinto compare citato nel *Taccuino Europeo* (c. 31 v., n. 642: "649. Tiepolo. Santo con bandiera a cavallo.") e viene analizzato nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (cc. 38, 39), dove Venturi identifica il cavaliere con San Fernando, opinione ribadita anche nel saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a). A tal proposito si notino le corrispondenze tra le note della c. 38 e il testo edito:

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 38: "649. San Fernando. / Grandioso alfiere sul cavallo bianco dalla criniera nera. [...] Tiene la bandiera svolazzante bianca e rossa. / Abbassa la spada verso la testa d'un moro.

Venturi 1900a, p. 236:

"[...] per arrestarci innanzi al solenne San Fernando del Tiepolo, al grandioso alfiere, sul cavallo bianco dalla scura criniera: egli agita al vento la sua bandiera bianca e rossa, mentre abbassa la spada, come per inchinarsi al dio delle vittorie."

Nella c. 39 Venturi continua nella suggestiva descrizione dell'opera: "649. La scimitarra è caduta a' piedi del Re moro che sembra cada in ginocchio impaurito. / Il cavaliere dal gran pallio bianco porta lo stendardo, che par la vela gonfia della vittoria. / E guarda in alto mentre abbassa la spada come salutando il cielo che dà la vittoria."

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 236; A. Pigler, 1967, p. 687 – 688 (con

bibliografia precedente); A. Pérez Sánchez, 1977; M. Levey, 1986, pp. 167 – 170; V. Tátrai, 1991, p. 116; C. Whistler, in D. Comerlati (a cura di), 1996, pp. 231 – 234, n. 37; S. Loire, J. De Los Llanos, 1998, p. 74, n. 50; I. Barkóczi, 1998; M. Magrini, 2002, pp. 150, 153 – 156, 167 – 170; F. Pedrocco, 2002, p. 284, n. 216; G. Bergamini, in G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocco (a cura di), 2012, pp. 242 – 243, n. 38; A. Craievich, in Z. Dobos (a cura di), 2013, p. 390, n. 125.

85

650., 652. FRANCESCO ZUCCARELLI (Pitigliano 1702 – Firenze 1788)

Paesaggio con ponte

56 x 73 cm

Paesaggio con castello

55,5 x 73 cm

Tela

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'autografia di Francesco Zuccarelli delle due vedute provenienti dalla collezione Esterházy non è mai stata messa in dubbio. Haumann (Haumann 1927) ascrive le opere al periodo giovanile del maestro ed evidenzia che il tema della pastorella che attraversa il ponte al seguito del suo gregge viene desunto direttamente da Salvator Rosa.

In Venturi i due quadretti sono brevemente analizzati nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 36): "650. Franc.o Zuccherelli. / Pecorai al Passaggio d'un ponte. / 652. Francesco Zuccherelli. / Paese. / Sempre a s. due alberi ritorti. Uno tronco in vetta."

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 236; I. Haumann, 1927, p. 37; R. Pallucchini, 1960, p. 197. fig. 503; A. Pigler, 1967, p. 786; K. Garas, 1977, n. 44; V. Tátrai, 1991, p. 132; M. Esposito, 1991, n. 10; R. Pallucchini, 1996, p. 323; F. Spadotto, 2007, p. 102, n. 19.

86

651. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (Venezia 1696 - Madrid 1770)

Vergine in gloria con sei Santi

Tela

72,8 x 56 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Il dipinto, conservato nella collezione Pyrker con attribuzione a Lazzarini (Pigler 1967), fu poi riportato dalla critica alla mano di Giovanni Battista Tiepolo. Sulla sua origine e destinazione nulla conosciamo, ma l'iconografia del tutto originale che propone una contaminazione tra il tema della *Sacra Conversazione* e quello della *Concezione immacolata di Maria* ha portato a ritenere che il piccolo quadro potesse essere destinato ad una confraternita (Natale 1991).

Il dipinto è citato da Venturi nel *Tacuino Budapest - Zagabria* (c. 35: "651. Tiepolo. Maria Concetta! / [?] meraviglioso").

Bibliografia essenziale: H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. 41; B. Berenson, 1897, 3 ed., p. 133; H. Modern, 1902, p. 28; P. Molmenti, 1909, pp. 282 – 283; E. Sack, 1910, pp. 57, 133, 201; A. Morassi, 1962, p. 7; A. Pigler, 1967, pp. 688 – 689; K. Garas, 1968, n. 14; R. Pallucchini, 1968, n. 229; A. Rizzi, 1971, n. 62; M. Natale, 1991, pp. 68 – 70; V. Tátrai, 1991, p. 116.

87

669. GIOVANNI PAOLO PANINI (Piacenza 1691/92 – Roma 1765)

Orazione di San Paolo ad Atene

Tela

76,5 x 101 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Il dipinto, di cui esiste una versione identica conservata in collezione privata italiana, è unanimamente ascritto a Giovanni Paolo Panini, ad eccezione di Arisi (Arisi 1961) che nella sua monografia lo classifica come una copia di bottega, forse eseguita dal figlio

Francesco, della versione suddetta in collezione privata datata poco dopo il 1745. "Non c'è il brio, la libera pennellata tipica dei dipinti autografi del periodo 1740 – 50, cui risale l'originale già citato" dice Arisi.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Europeo* (c. 31 v., n. 646: "* 669. Panini. Oratore del popolo tra le rovine").

Bibliografia essenziale: F. Arisi, 1961, pp. 183 – 184, n. 185 - 186; A. Pigler, 1967, pp. 529 – 530; V. Tátrai, 1991, p. 94; A. Szigethi, in E. Starcky, M. Lionnet (a cura di), 2007, p. 118, n. 24.

88

760., 763. FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos 1746 – Bordeaux 1828)

Donna con anfora

68 x 50,5 cm

L'arrotino

68 x 50,5 cm

Tela

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'attribuzione del dipinto e del suo pendant (n. cat. 102, n. inv. 763), a Francisco de Goya, non è mai stata messa in discussione. Gassier – Wilson (Gassier – Wilson 1970), tuttavia, hanno notato che il prezzo di trecento reales con cui le opere sembrano figurare nell'inventario dei beni di Goya del 1812 risulta troppo elevato, ipotizzando dunque che i quadretti in esame siano in realtà delle piccole repliche da due originali di dimensioni più grandi, quelli appunto realmente citati nell'inventario.

Esistono numerose versioni, per lo più considerate copie, testimonianza della fortuna di temi analoghi all'inizio del XIX secolo.

In Venturi le opere sono citate nel *Taccuino Europeo* (c. 31 v., n. 648: "760, 763. Francisco Goya! Donna con un'anfora e l'arrotino").

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, pp. 276 – 278 (con bibliografia precedente); P. Gassier, J. Wilson, 1970, p. 245, nn. 963, 964; J. Gudiol, 1970, nn. 579, 580; R. De Angelis, 1974, p. 122, nn. 481, 482; V. Tátrai, 1991, p. 153; J. Wilson – Bareau, 1993, pp. 308 – 311; M. B. Mena Marques, in W. Seipel, P. - K. Schuster (a cura di), 2005, pp. 250, 252, nn. 97, 98;

89

766. BERNARDO CAVALLINO (Napoli 1616 – Napoli c. 1656)

L'incontro di Anna e Gioacchino

Tela

229 x 178,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Proveniente dalla collezione Esterházy dove era ascritto a Francisco de Ribalta (Pigler 1967), il dipinto fu successivamente attribuito ad altri artisti spagnoli quali Francisco Pacheco (Tschudi, Pulszky 1883), Alonso Cano (Mayer 1908), Pablo Legote (Mayer 1910). Il primo ad ascrivere il dipinto all'ambito italiano e, specificamente, napoletano fu Roberto Longhi (Longhi 1916) che propose il nome di Massimo Stanzioni, seguito successivamente da Pigler (Pigler 1967), mentre Causa (Causa 1972) fece per prima il nome di Bernardo Cavallino, tesi che è stata accettata da tutta la critica successiva.

Il dipinto raffigura due episodi della vita di Anna e Gioacchino, genitori di Maria: l'annunciazione dell'angelo a Gioacchino sullo sfondo e, in primo piano, l'incontro dei due coniugi alla porta Aurea. È datato intorno al 1640.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Europeo* con ascrizione a Pacheco (c. 31 v., n. 647: "766. Francesco Pacheco. L'incontro d'Anna e Gioacchino").

Bibliografia essenziale: H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. X; A. L. Mayer, 1908, p. 518; A. L. Mayer, 1910, p. 398; R. Longhi, 1916, p. 248; R. Causa, 1972, pp. 943, 983, n. 115; A. T. Lurie, in Luire A. T., A. Percy, N. Spinosa, G. Galasso (a cura di), 1985, pp. 85 – 87; V. Tátrai, 1991, p. 22; N. Spinosa, in Z. Dobos (a cura di), 2013, p. 280, cat. 70.

90

782. PEDRO NUÑEZ DE VILLAVICENCIO (Siviglia 1644 – Siviglia 1700)

Ragazzo e due cani

Tela

96,5 x 136,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

L'autografia del dipinto, il cui pendant, il *Ragazzo sventato da un montone*, è conservato nella Galleria Estense di Modena, al pittore Pedro Nuñez de Villavicencio, allievo e amico di Murillo, è unanimamente accettata dalla critica.

L'opera compare nel *Taccuino Europeo* dove già Venturi nota la vicinanza con il dipinto di Modena (c. 32 v., n. 649: " 782. Pedro Nunez. / Pastorello gettato a terra da un cane. / Pastorello caduto così con le mele sparse sul terreno. / Rammenta molto il quadro di Modena attribuito al Murillo, di un pastorello che cade all'urto d'un montone").

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, p. 495; M. Haraszty -Takács, 1977, pp. 129 – 155; M. Haraszty -Takács, 1984, n. 32; E. Valdivieso, 1986, p. 236; V. Tátrai, 1991, p. 157; É. Nyerges, 2008, p. 176, cat. 81.

91

788. MAESTRO DEL GIUDIZIO DI SALOMONE (attivo a Roma nel primo quarto del XVII secolo)

San Tommaso

105 x 84,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Inventariato nel catalogo Esterházy come opera di Alonso Cano (Pigler 1967), d'accordo Mündler (Mündler 1869) e Tschudi – Pulszky (Tschudi – Pulszky 1883), il

dipinto fu ascritto a Iusepe Martínez da Mayer (Mayer 1908), seguito dalla critica successiva fino a Pigler (1967). Brejon de Lavergnée – Cuzin (Brejon de Lavergnée – Cuzin) fecero per primi il nome del Mestro del Giudizio di Salomone, attribuzione poi unanimamente accettata (Nicolson 1979, Tátrai 1991, Papi 2007).

Venturi cita l'opera nel *Taccuino Europeo* dove è avvicinata correttamente all'opera di Ribera (c. 32 r., n. 651: "788. Iusepe Martinez. San Tommaso. / Simile ai SS. di Parma attribuiti al Ribera").

Bibliografia essenziale: O. Müндler, 1869, XIV, p. 27; H. Tschudi, K. Pulszky, 1883, p. X; A. L. Mayer, 1908, p. 509; V. Tátrai, p. 143; A. Brejon de Lavergnée, J. P. Cuzin, 1974, n. 15; A. Brejon de Lavergnée, 1973 – 1975, p. 56; B. Nicolson, 1979, p. 73; G. Papi, 2007, p. 129, cat. 2., Tav III a.

92

793. SCUOLA DELL'ITALIA SETTENTRIONALE, seconda metà del XVII secolo

Uomo con spada

Tela

118 x 94,5 cm

Provenienza: Collezione Esterházy, 1871.

Proveniente dalla collezione Esterházy con attribuzione a Murillo, il dipinto entra nella Pinacoteca Nazionale come opera di maestro spagnolo del XVII secolo (Pigler 1967), mentre nei cataloghi del 1967 e 1991 (Pigler 1967, Tátrai 1991) è ascritto alla scuola dell'Italia settentrionale intorno alla seconda metà del XVI secolo.

Venturi ne parla nel *Taccuino Europeo* (c. 32 r., n. 650) dove lo definisce, forse esagerando, "un capolavoro" e lo avvicina alla scuola olandese dicendo: "Ha del Rembrandt".

Bibliografia essenziale: A. Pigler, 1967, pp. 505 - 506; V. Tátrai, 1991, p. 89.

93

941. SCUOLA DELL'ITALIA SETTENTRIONALE, intorno al 1500

Due uomini in mezza figura

Tavola

42,6 x 38,5 cm

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Conservato in collezione Pyrker come opera di Vittore Carpaccio (Pigler 1967), il dipinto, un frammento estremamente danneggiato, viene ascritto da Berenson (Berenson 1907) al Bramantino. Nei cataloghi Pigler e Tátrai (Pigler 1967, Tátrai 1991), invece, figura come opera di scuola dell'Italia settentrionale intorno al 1500.

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* ascritta, seguendo il Berenson, a Bramantino (c. 814: "Bramantino, 941").

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1907, p. 176; A. Pigler, 1967, p. 496; V. Tátrai, 1991, p. 85.

94

**998., 999., 1000., 1001. GIOVANNI ANTONIO DE SACCHI, detto il
PORDENONE (Pordenone 1483 – Ferrara 1539)**

San Matteo Evangelista

74 x 73 cm

San Luca Evangelista

75 x 73 cm

San Marco Evangelista

72 x 74,5 cm

San Giovanni Evangelista

74 x 73 cm

Tavola

Provenienza: donato da János László Pyrker, 1836.

Le quattro tavole rappresentanti i quattro *Santi Evangelisti*, insieme alle due raffiguranti *Sant'Antonio da Padova* e *San Bernardino da Siena* conservate pure presso il Museo di Belle Arti di Budapest (nn. inv. 1002 - 1003) e alle due con *San Bonaventura* e *San Luigi da Tolosa* alla National Gallery di Londra, costituivano la decorazione del soffitto della sala terrena della Scuola di San Francesco de' Frari a Venezia. L'autografia del Pordenone non è mai stata messa in dubbio, ad eccezione di Berenson (Berenson 1907) il quale riferisce i dipinti dubitativamente a Bramantino. Essi si datano intorno agli anni 1536 – 1537.

In Venturi le tavole sono citate nel *Taccuino Pittorico* e, seguendo il Berenson, vengono associate al nome di Bramantino (c. 814: "Bramantino, 941. – 998. – 1001").

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1907, p. 176; A. Pigler, 1967, pp. 555 – 557; J. Schulz, 1968, p. 14 – 16, 83; C. Furlan, 1988, pp. 232 – 235; V. Tátrai, 1991, p. 98; C. E. Cohen, 1996, I, pp. 425 – 428, II, pp. 717 – 720.

95

1028. (96.) LIBERALE DA VERONA (Verona c. 1445 – Verona 1526/29)

Madonna col Bambino

Tempera e olio su tavola

76 x 54 cm

Provenienza: acquistato da Achille Glisenti, Brescia 1890.

Il dipinto di cui esistono numerose versioni, di cui una stessa nel Museo di Belle Arti di Budapest (n. inv. 1145), è unanimamente attribuito a Liberale da Verona.

Venturi ne parla nel *Taccuino Pittorico* dove viene prima citata nella c. 814 ("Liberale, 96. M. col B.") e poi alla c. 819. dove il Nostro rifiuta l'attribuzione a Liberale scrivendo: "96. Liberale da Verona. M. col B. / No, op. posteriore".

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1907, p. 244; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 176; A. Pigler, 1967, p. 380; R. Brenzoni, 1930, p. 60 – 65; P. Brugnoli, L. Puppi, 1974, p. 110; V. Tátrai, 1991, p. 64.

1029. (103.) **MICHELE GIAMBONO** (documentato a Venezia dal 1420 – Venezia 1462)

Madonna col Bambino in trono

Tempera su tavola

121,5 x 56,5 cm

Provenienza: acquistato da Antonio Marcato, Venezia, 1891.

Il dipinto fu acquistato dal mercante d'arte veneziano Antonio Marcato nel 1891 da Karoly Pulszky con attribuzione ad Antonio Vivarini (D'Ambrosio 2014), confermata da Meller (Meller 1901), Lionello Venturi (Venturi 1907) e Adolfo Venturi (Venturi 1911). Questi ultimi due propongono, inoltre, la collaborazione di Giovanni d'Alemagna, d'accordo Borenius (Crowe – Cavalcaselle 1912). Nel 1916 (Terey 1916) Berenson e Lionello Venturi esprimono l'attribuzione a favore di Michele Giambono che venne da lì in poi accettata unanimamente dalla critica.

In Venturi l'opera è analizzata nel *Taccuino Pittorico* dove è ascritta unicamente a Giovanni d'Alemagna (c. 819: "103. Ant.o Vivarini. M. col B. in trono. / (È Gio. d'Alemagna). / Fondo d'oro, legno rosso. / Teste tondeggianti. (Carni rosee vive)").

Bibliografia essenziale: S. Meller, 1901, p. 211; L. Venturi, 1907, p. 111; A. Venturi, VII, 1, 1911, p. 313; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, I, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 30; L. Testi, 1915, p. 398 – 399; G. Fiocco, 1920, pp. 210 – 212; A. Pigler, 1967, p. 260; N. E. Land, 1974 – 1975, pp. 60 – 61, 175 – 177; L. Mravik, 1983 [1978], n. 26; P. Casadio, 1987, p. 637; V. Tátrai, 1991, p. 47; C. Pesaro, 1992, pp. 22, 31 – 32; T. Franco, 1998, pp. 214 – 215; M. Boskovits, 2003, p. 312; L. Polo D'Ambrosio, in F. Frangi (a cura di), 2014, pp. 42 – 47.

1030. (87.) **BONO DA FERRARA** (documentato tra 1450 e 1461)

Madonna col Bambino

Tempera su tavola

74 x 50,5 cm

Provenienza: acquistato nel 1890.

Il primo ad occuparsi del dipinto fu Roberto Longhi nel 1926 (Longhi 1926). In quella occasione egli avvicinava il dipinto all'affresco raffigurante *San Cristoforo che traghetta il Bambino* nella Cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani a Padova, andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale, ma rifiutava per entrambi la paternità a Bono da Ferrara. Mentre Berenson (Berenson 1932) proponeva il nome di Andrea da Murano, Longhi rivedeva la sua posizione (Longhi 1934, 1956), accettando la paternità e del dipinto e dell'affresco a Bono da Ferrara. L'autorevole attribuzione longhiana venne accettata da tutta la critica successiva.

Pisani (Pisani 2014) sottolinea a ragione che l'assenza dell'oro e la veste povera della Vergine fanno pensare ad una committenza in ambito monastico; inoltre, per forma e dimensioni, il dipinto non poteva che essere destinato alla cella di un monaco o alla devozione privata di un membro di una confraternita. In particolare nota che il desueto nastro nero che scivola intorno alla spalla sinistra e al braccio destro del Bambino possa fare riferimento allo scapolare carmelitano. Una leggenda voleva che la Vergine fosse appersa al generale dei carmelitani Simone Stock e gli avesse donato un nastro di stoffa scura da indossare sulle spalle. In seguito lo scapolare divenne oggetto di una grandissima devozione in ambito laico.

In Venturi l'opera figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 818). Qui il nostro non propone alcuna attribuzione ma si limita a giudicare la qualità del dipinto: "87. Madonna col B. / (Scuola di Padova). / Brutto. Dato # anche a Dario da Treviso #".

Bibliografia essenziale: R. Longhi, 1926, pp. pp. 91 – 92, tav. 82; B. Berenson, 1932, p. 14; R. Longhi, 1934, pp. 28, 160, tav. 36; R. Longhi, 1956, pp. 20, 95, tav. 52; A. Pigler, 1967, p. 85; A. Bacchi, 1987, p. 588; V. Tátrai, 1991, p. 15; M. Francucci, in C. Bertelli, A. Paolucci (a cura di), 2007, p. 117; M. Mazzalupi, in A. Nesi (a cura di), 2009, p. 22; A. Tambini, in B. Benati, M. Natale, A. Paolucci (a cura di), 2011, pp. 105 – 107; L. Pisani, in F. Frangi (a cura di), 2014, pp. 54 – 59.

1031. (91.) FILIPPO MAZZOLA (Parma c. 1460 – Parma 1505)

San Cristoforo

Tempera e olio su tavola

139 x 78 cm

Provenienza: acquistato da Antonio Marcato, Venezia, 1891.

Il dipinto faceva parte di un polittico commissionato a Filippo Mazzola da Rolando II Pallavicino nel 1499 per la chiesa di Santa Maria delle Grazie. La pala d'altare era costituita da undici tavole e cinque tondi racchiusi in una monumentale cornice. Le tavole rappresentavano la *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti*, al centro in basso, il nostro *San cristoforo*, al centro in alto, ai lati i Santi *Pietro, Francesco, Antonio Abate, Giovanni Battista, Caterina, Agnese, Chiara* ed *Elisabetta del Portogallo* e, infine, nella cimasa, il *Salvatore*. Dei tondi solo uno è pervenuto ad oggi, quello raffigurante il profilo del beato *Bernardino da Feltre*. La pala rimase nell'abside della chiesa fino al 1660, anno in cui, a seguito della ricostruzione dell'altare maggiore, fu trasferita nella controfacciata. Nel 1885, poi, per finanziare la costruzione della nuova facciata, il polittico fu smembrato e vennero vendute la cornice, due tavole (il *San Cristoforo* e il *Salvatore*) e quattro tondi. Il polittico è stato riallestito nella Collegiata di Cortemaggiore nel 2003 in seguito al ritorno in patria della cornice (C. Fornari Schianchi, P. Ceschi Lavagetto D. Gasparotto (a cura di), 2003).

In Venturi l'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 818) e non viene risparmiata dal severo giudizio del Nostro: "Filippo Mazzola. San Cristoforo col B. sulle spalle. / (Assai brutto)".

Bibliografia essenziale: A. Venturi, VII, 4, 1915, p. 605; B. Berenson 1919, p. 56; U. Galetti, E. Camesasca, II, 1950, p. 1626; A. Pigler, 1967, p. 422; V. Tátrai, p. 77; C. Fornari Schianchi, P. Ceschi Lavagetto D. Gasparotto (a cura di), 2003.

1032. (66.) MARCO PALMEZZANO (Forlì 1459 – Forlì 1539)

Sacra Famiglia con San Giovannino

Tavola

49,5 x 67,5 cm

Provenienza: acquistato da Antonio Marcato, Venezia, 1891.

Il dipinto, sulla cui autografia non sono mai stati avanzati dubbi, è giudicato un lavoro tardo da Venturi. Nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 70) egli dice: "Palmezzano. / Madonna col B., S. Gio., S. Giuseppe. / Solita tarda arida brutta composizione! / Quadro rettangolare". Sebbene non si possano rintracciare in questo caso strette corrispondenze tra le note del taccuino e il saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a) possiamo constatare che anche nel testo edito Venturi ribadisce il giudizio negativo sulla qualità del dipinto: "Del Palmezzano esiste sì nella raccolta ungherese un quadro di una *Sacra Famiglia*, ma non è esposto al pubblico nelle sale della pinacoteca: trattasi della rappresentazione disegnata e colorita le tante volte dell'arido, freddo, uggioso pittore, che non usciva più, avanzando negli anni, dai circoli viziosi delle sue convenzioni pittoriche".

L'opera figura anche nel *Taccuino Pittorico*, c. 817: " M. col B., S. Giovannino e S. Giuseppe. / Palmezzano de' più tardi e scolorati".

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 206; B. Berenson, 1911 [1897], 3 ed., p. 214; G. Grigioni, 1956, pp. 133, 225, 250, 662 – 663; A. Pigler, 1967, p. 529; V. Tátrai, 1991, p. 94.

100

1066. (105.) JACOPO PARSATI, detto **JACOPO DA MONTAGNANA**
(Montagnana 1444/43 – Montagnana – Padova 1499)

Pietà

Tempera su tavola

76 x 50,5 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1893

Ascritto genericamente a maestro padovano da Meller (Meller 1901), dubitativamente

ad Andrea da Treviso da Bernardini (Bernardini 1905), alla scuola di Squarcione da Lederer (Lederer 1906), a Bernardo Parentino da Suida (Suida 1908), d'accordo Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1912), il dipinto fu ascritto per la prima volta a Jacopo da Montagnana da Longhi (Longhi 1927), classificato da questi come una delle opere migliori del Maestro, databile intorno al 1480. L'attribuzione longhiana fu accolta da tutta la critica successiva.

In Venturi l'opera figura nel Taccuino *Budapest - Zagabria* c. 71, dove il Nostro scrive: "Madonna che abbraccia il Cristo morto. / Cattivo m.o di scuola padovana. / È att.o al Mantegna? / Mezze figure". Successivamente viene citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 820) dove Venturi aggiunge: "Vicino al Parenzano".

Bibliografia essenziale: S. Meller, 1901, p. 211; G. Bernardini, 1905, p. 18; S. Lederer, 1906, pp. 179 - 182; W. Suida, 1908, p. 306; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 64; R. Longhi, 1927, p. 138; A. Pigler, 1967, pp. 461 - 462; M. Lucco, 1984, p. 136; V. Tátrai, 1991, p. 79; D. Banzato, 2002, p. 105; E. M. Dal Pozzolo, 2002, pp. 151 - 152; A. Sarchi, 2002, pp. 176, 179.

101

1090. (29.) TADDEO DI BARTOLO (Siena 1362/63 – Siena 1422)

Madonna col Bambino

Tempera su tavola

75 x 50,5 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1893.

Attribuito a Fra Barnaba da Modena da Suida (Suida 1907), il dipinto fu ascritto per la prima volta a Taddeo di Bartolo dal Berenson (Berenson 1911), seguito dalla critica successiva ad eccezione di van Dyke (van Dyke 1914) che propone dubitativamente un'attribuzione a Jacopo Avanzi e di Symeonides (Symeonides 1965) che pensa piuttosto ad un lavoro della bottega genovese del Maestro.

L'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 817) dove Venturi mostra di accettare senza alcun dubbio l'ascrizione a Fra Barnaba da Modena: "Iacopo Avanzi? Madonna. Certo è Fra Barnaba da Modena".

Bibliografia essenziale: W. Suida, 1907, p. 183; B. Berenson, 1911 [1897], 3 ed., p. 256; J. C. Van Dyke, 1914, p. 117; S. Symeonides, 1965, pp. 186 – 187, 251; A. Pigler, 1967, p. 681; V. Tátrai, 1991, p. 115.

102

1098. (46.) NICCOLÒ DI PIETRO (documentato dal 1400 – Venezia 1439)

Madonna col Bambino (Madonna dell'umiltà)

Tempera su tavola

72,5 x 59,5 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1893.

Il dipinto, la cui originale attribuzione a Stefano da Zevio (G. P. Térey 1906) venne rifiutata già da Lederer (Lederer 1906), fu attribuito a Jacobello del Fiore da Venturi (Venturi 1911). Tale attribuzione ebbe seguito nella critica successiva e con essa l'opera figura in Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991). Già nel 1930, però, la Sandberg – Vavalà (Sandberg – Vavalà 1930) aveva riferito il dipinto a Niccolò di Pietro, seguita da Bologna (Bologna 1952) ed è su questo nome che si orienta anche la critica recente (Lucco comunicazione orale al Museo di Belle Arti 2009, De Marchi 2009, Griffin – Mazzotta 2014).

L'opera viene attentamente descritta da Venturi nel *Taccuino Pittorico* (c. 816): "46. Stefano da Zevio. M. col B. con orlatura larga metallica. Madonna dell'umiltà. Una stella sulla spalla. Un [?] [?in mano?] e una stella ai piedi. Bambino grasso. Madonna grassa dalla testa piccola, boscaglia attorno alla [?Vergine?]. / Abito della Vergine con ornati. / La cornice con le mezze palle a traforo ne' pennacchi ricorda Venezia. / Carni chiare. / (Fondo d'oro). / Capelli gialli. / Ornato in rilievo nelle orlature. / Foglie gotiche nei capitelli intagliati. / Maniera veneto - adriatica?".

Bibliografia essenziale: G. P. Térey, 1906, p. 23, n. 48; S. Lederer, 1906, pp. 404 – 405; A. Venturi, VII, I, 1911, pp. 298 – 299; E. Sandberg – Vavalà, 1930, p. 108; F. Bologna, 1952, p. 13; V. Tátrai, 1991, p. 62; A. De Marchi, 2009, pp. 57 – 58; A. Griffin, A.

Mazzotta, 2014, pp. 157 - 158.

103

1104. (88.) ANTONIO AQUILI, detto **ANTONIAZZO ROMANO** (Roma c. 1453 – Roma post 1508), cerchia di

Madonna col Bambino

Tempera su tavola

74 x 57,5 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1893.

Attribuito bubitativamente a Bartolomeo della Gatta da Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1909), seguiti da Berenson (Berenson 1911), il dipinto fu riferito ad un imitatore di Fra Carnevale da Venturi (Venturi 1911); Berenson, rivide poi la sua prima posizione e parlò di un probabile lavoro tardo di Antonio da Solario, detto lo Zingaro (Berenson 1932). Questa attribuzione fu ripresa da Mravik (Mravik 1988) mentre non è accolta da Pigler (Pigler 1967) che preferisce parlare di maestro umbro dell'ultimo quarto del XV secolo. Più recentemente Tátrai (Tátrai 1991) ha riferito il dipinto alla cerchia di Antoniazzo Romano ma esso non figura nel catalogo delle opere del maestro compilato da Paolucci l'anno successivo (Paolucci 1992).

L'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 818) dove Venturi ancora non si sbilancia rispetto all'attribuzione proponendo soltanto un riferimento alla scuola umbra ("88. Madonna che tiene un pomo. / Bambino benedicente. Un cardellino in alto. / Scuola umbra?")

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, III, 1909, ed. Hutton, p. 91; B. Berenson, 1911 [1897], 3 ed. p. 143; A. Venturi, VII, 2, 1913, pp. 108, 438 nota 1; B. Berenson, 1932, p. 543; A. Pigler, 1967, p. 717; L. Mravick (a cura di), 1988; V. Tátrai, 1991, p. 2; A. Paolucci, 1992.

104

1112. (120.), **1114.** (119.) **FRANCESCO DE' FRANCESCHI**

(documentato a Venezia tra 1445 e 1456)

Santa Maria Maddalena

50 x 32 cm

Santa Martire

50 x 30,7 cm

Tempera su tavola

Provenienza: acquistato da Antonio Marcato, Venezia, 1894.

Le due tavole raffiguranti *Santa Maria Maddalena* e una *Santa Martire*, insieme ad altre due rappresentanti *Santa Caterina d'Alessandria* (n. inv. 1111) e *Santa Chiara* (n. inv. 1113) che Venturi, però, non cita nei taccuini, costituivano probabilmente i pennacchi di una pala d'altare. Esse entrarono nelle Galleria di Budapest con attribuzione ad Antonio Vivarini (G. P. Térey 1906), già smentita, però, da Lederer (Lederer 1906). Il primo a riferire i dipinti a Francesco de' Franceschi fu Berenson (Berenson 1932); tale attribuzione è stata accettata dalla critica successiva e così figurano nei cataloghi Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991). Unica eccezione il van Marle (van Marle 1935) che riferisce le tavole alla cerchia di Giambono.

In Venturi le opere figurano nel *Taccuino Pittorico* (c. 820) dove anche il Nostro rifiuta l'attribuzione a Vivarini e lamenta la scarsa qualità scrivendo: "119. Santa Maddalena – 120. S. Lucia att.e a Ant.o Vivarini. / No, scuola, o meglio qualcosa che è all'incirca, non buona però."

Bibliografia essenziale: G. P. Térey, 1906, p. 55; S. Lederer, 1906, p. 186; B. Berenson, 1932, p. 200; R. van Marle, XVII, 1935, p. 40; A. Pigler, 1967, pp. 239 – 240; A. Czobor, 1968, n. 42; V. Tátrai, 1991, p. 42.

105

1128. (63.) NERI DI BICCI (Firenze 1419 – Firenze 1491)

Madonna col Bambino in trono

Tempera su tavola

120 x 80,5 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze 1895.

Il dipinto appare per la prima volta in van Dyke (van Dyke 1914) con attribuzione a Neri di Bicci, poi confermata da van Marle (van Marle 1928), Berenson (1932), Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991).

In Venturi l'opera figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 817) dove il Nostro non si risparmia nell'attribuire un giudizio molto severo dicendo: "63. Neri di Bicci. Grossolano. / M. col B., dai grandi occhiacci. / Campagnolo".

Bibliografia essenziale: J. C. van Dyke, 1914, p. 120; R. van Marle, X, 1928, p. 532; B. Berenson, 1932, p. 385; A. Pigler, 1967, p. 480; V. Tátrai, 1991, p. 83.

106

1131. (95.) GIOVANNI SPERANZA (Vicenza pre 1473 – Vicenza 1528/32)

Madonna col Bambino

Tavola

61,8 x 52,2 cm

Provenienza: acquistato da Mariano Rocchi, Perugia, 1894.

Il dipinto, sulla cui autografia non si sono mai avuti dubbi, è firmato in basso al centro "*Johann... Sper... Pinxit*". L'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 819: "95. Gio. Speranza. / * M. col B."), ma Venturi vi ritornerà più approfonditamente nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1915): "Più tardi vediamo il pittore nella *Madonna* di Budapest (fig. 421) con forme più slargate, quasi disfatte, e un modo di chiaroscurare più vicino a quello del Marescalco. Pur tuttavia, i lineamenti delle figure sono ancora crudemente intagliati e rimangono gli schemi montagneschi, specie nel Bambino Gesù, con le giunture segnate da incisioni profonde".

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, J. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 124; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 658, 651 B. Berenson, 1932, p. 546; B. Berenson, I,

1957, p. 166, tav. 509; A. Pigler, 1967, pp. 659 – 660; P. Zampetti, 1969, p. 100; L. Puppi, 1973, p. 255, nota 4; V. Tátrai, 1991, p. 113.

107

1139. (35) GIOVANNI DI MARCO, detto GIOVANNI DAL PONTE
(Firenze 1385 – documentato fino al 1437)

Matrimonio mistico di S. Caterina d'Alessandria

Tempera su tela montata su tavola

Pannello centrale: 147 x 168,5 cm

Predelle: 23 x 50 cm

Pannelli sui pilastri: 36 x 15 cm

Provenienza: acquistato da Domenico Caligo, Firenze 1894.

Entrato nella Pinacoteca Nazionale con attribuzione a Lorenzo Monaco, il dipinto venne correttamente ascrivito a Giovanni da Ponte dal Gamba (Gamba 1904, 1906), seguito da tutta la critica successiva.

L'opera è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 817), dove Venturi non si astiene dall'esprimere un giudizio negativo sul livello qualitativo del pittore: "65. Gio. da Ponte. Un m.o [?], da poco."

Bibliografia essenziale: C. Gamba, 1904, pp. 180 – 181; C. Gamba, 1906, p. 164; A. Venturi, VII, 1, 1911, p. 26; A. Pigler, 1967, pp. 554 – 555; F. Guidi, 1968, pp. 32 – 34; M. Boskovits, 1978 [1968], nn. 2 – 3; F. Petrucci, 1987, pp. 554 – 555; V. Tátrai, 1991, p. 98; L. Sbaraglio, 2007, pp. 32, 35.

108

1140. FILIPPINO LIPPI (Prato c. 1457 – Firenze 1504)

Apparizione della Vergine col Bambino a Sant'Antonio da Padova e a un monaco francescano

Tempera su tavola

57 x 41,5 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1894.

L'autografia del dipinto a Filippino Lippi è stata messa in dubbio dal Berenson (Berenson 1899, 1901, 1909) il quale lo riferiva ad Amico di Sandro, d'accordo van Dyke (van Dyke 1914) e van Marle (van Marle 1931), e da Venturi (Venturi 1900a) il quale lo avvicinava all'opera di Raffaellino del Garbo ("[...] la figura della Vergine è molto lunga, e anche la sua testa e le sue mani sono di una lunghezza grandissima: rammenta alquanto Raffaellino del Garbo nei colori turchino e rosa delle vestimenta della Vergine, e anche ne' piani semplici di colore ne' due monaci adoranti, pini che sono tracciati lunghi con vivi lumi bianchi, ai quali corrono paralleli lunghi tratti scuri, così come si vede ne' disegni su carta tinta di Raffaellino"). Entrambi, però, rividero le loro prime posizioni, Berenson (Berenson 1932) convincendosi della paternità a Filippino Lippi e Venturi (Venturi 1911) a favore di un imitatore di detto Maestro. Successivamente la critica è stata sostanzialmente unanime nell'ascrizione a Filippino Lippi, nonostante, come evidenzia Zambrano (Zambrano 2009), un restauro aggressivo, non documentato, abbia alterato irrimediabilmente l'originale composizione, in particolar modo nel manto della Vergine, fortemente abraso, e nella testa del donatore. L'opera figura nel *Taccuino Pittorico*, una prima volta nell'elenco della c. 814 associata, seguendo il Berenson, al nome di Amico di Sandro ("Amico di Sandro: M. con S. Ant.o da Padova e un monaco") e una seconda alla c. 816, dove Venturi rivede la precedente posizione esposta nel saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a) a favore della vicinanza di stile a Raffaellino del Garbo e scrive: "52. Filippino Lippi: M. col B. / Seguace di Filippino. I lineamenti della M.a nell'allungamento si sformano; le [?teste?] dei SS. Ant.o e Franc.o si fanno piatte. / Amico di Sandro, dice il Berenson. / Ma qui in tutto è l'arte di Filippino ridotta". Nella *Storia dell'Arte italiana* (Venturi 1911), Venturi ribadisce questa ipotesi: "Oltre alle opere indicate, sono attribuite a Filippino le seguenti: [...] Budapest, Galleria (n. 52) Madonna col B. (di un seguace riduttore e deformatore de' tipi di Filippino)".

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1899, p. 21; A. Venturi, 1900a, p. 239; B. Berenson, 1901, pp. 57 – 58; B. Berenson, 1909 [1896], 3 ed., p. 100; A. Venturi, VII, 1, 1911, p. 674, nota 1; van Dyke 1914, p. 137; van Marle, XII, 1931, p. 247; B. Berenson, 1932, p. 285; A. Scharf, 1935, pp. 13 – 14, 19, 22, 109; L. Berti, U. Baldini, 1957, pp.

20, 72 – 73; A. Pigler, 1967, p. 386; M. Boskovits, 1978 [1968], nn. 45 – 46; V. Tátrai, 1991, p. 65; C. Bartoli, in Gregori M., A. Paolucci, C. Acidini (a cura di), 1992, p. 76, n. 2.8; N. Penny, in Rubin P. L., A. Wright (a cura di), 1999, pp. 296 – 297, n. 71; P. Zambrano, J. K. Nelson, 2004, pp. 311 – 312, n. 7; P. Zambrano, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 142 – 143, n. 12.

109

1143., 1144. SCUOLA FERRARESE, intorno al 1460

Musa Euterpe (Musa che suona il flauto)

105 x 38,7 cm

Melpomene (Musa con arpa)

105 x 38,3 cm

Tavola

Provenienza: acquistati da Elia Volpi, Firenze, 1894.

La vicenda attributiva dei due dipinti raffiguranti le Muse *Euterpe* e *Melpomene* è alquanto complessa. Certamente essi costituiscono due preziose testimonianze, insieme alle Muse *Polimnia* (Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlino) *Erato* e *Urania* (Collezione Strozzi), di quella fase della pittura ferrarese, intorno ai primi anni della seconda metà del XVI secolo, in cui gli artisti iniziano a recepire le novità toscane, in particolare la lezione di Piero della Francesca, rielaborando, dunque, i propri modelli, ma al di là di questo la critica è stata discordante nei suoi pareri in merito all'attribuzione. Venturi, in un primo momento (Venturi 1900a, Venturi 1908, Venturi 1911), vi riconosce la mano di quello stesso scolaro di Cosmè Tura che aveva dipinto l'allegoria dell'*Autunno* a Berlino (la *Polimnia*) e successivamente (Venturi 1914, 1925, 1931, 1933) crede di identificare tale maestro nella figura del Galasso, pittore ricordato da Vasari come seguace ferrarese di Piero. Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1912) riferiscono le opere a Francesco del Cossa, mentre Gombosi (Gombosi 1933), ipotizzando che esse appartenessero al ciclo di Belfiore, propone l'attribuzione ad Angelo Parrasio, detto il Maccagnino, d'accordo Beenken (Beenken 1940), Longhi (Longhi 1956) e, con qualche riserva, Boskovits (Boskovits 1978) il quale ritiene, inoltre, che si debbano ascrivere alla stessa mano anche le Muse di Berlino e della

Collezione Strozzi. Benati (Benati 1987) avanza l'identificazione del Maccagnino con il Maestro del Desco di Boston, anonimo seguace ferrarese di Domenico Veneziano, mentre Ruhmer (Ruhmer 1959) e Mravik (Mravik 1983) ripropongono la paternità del Cossa, ma solo di una delle due Muse, l'*Euterpe*. In Pigler (Pigler 1967) e Tátrai (Tátrai 1991) il dipinto figura cautamente come opera di scuola ferrarese, intorno al 1460. Recentemente Lollini (Lollini 2007), seguendo Venturi, ritiene che l'autore delle due Muse di Budapest sia "senza dubbio" lo stesso della *Polimnia* di Berlino.

Le due figure, identificate da Venturi (Venturi 1914) come angeli musicanti che avrebbero fatto parte originariamente di un altare raffigurante l'Assunzione, furono riconosciute come Muse da Gombosi (Gombosi 1933) il quale ipotizzava, come abbiamo visto, che esse facessero parte della decorazione dello studiolo di Belfiore, tesi sostenuta da Beenken (Beenken 1940) ma rifiutata da Ruhmer (Ruhmer 1958) e Baxandall (Baxandall 1965). Quest'ultimo identificò, inoltre, le Muse in *Euterpe* (la Musa che suona il flauto) e *Melpomene* (la Musa con l'arpa) basandosi rispettivamente sulle descrizioni di Guarino da Verona e Ciriaco d'Ancona e, pur non accettando la discendenza delle tavole dallo studiolo di Belfiore, ammette che esse dovessero sicuramente fare parte di un ciclo pittorico insieme alla *Polimnia* di Berlino, tesi sostenuta anche da Tátrai (Tátrai, in A. Mottola Molino, M. Natale 1991).

Le opere sono citate nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 74) dove Venturi si limita ad identificarne la provenienza (collezione Malvezzi) e la stessa mano dell'autore dell'allegoria dell'*Autunno* (*Musa Polimnia*) di Berlino; si confronti la nota del taccuino con il passo del saggio dell'«Arte» (1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 74: "49. E l'altro che gli è vicino devono essere gli angeli che vidi a Bologna in casa Malvezzi. / Certo dello stesso m.o di Berlino".

Venturi 1900a, p. 195:

"È l'opera questa [l'allegoria dell'*Autunno* di Berlino] di un maestro di scuola ferrarese che attinse all'arte di Cosmè, e di cui si hanno nella Galleria di Budapest due graziosi angeli musicanti (l'uno sotto il numero 49, ne' magazzini), proveniente dalla casa del marchese Nerio Malvezzi di Bologna, ove li vedemmo sette anni fa [...]"

Ritornano nel *Taccuino Pittorico* dove vengono citate nell'elenco della c. 814 associate al nome di Marco Zoppo, attribuzione che era stata avanzata dubitativamente da Berenson (Berenson 1907), e poi attentamente analizzate, una per una, nella c. 819: "99. – 100. Scuola di Cosmè Tura. Angeli musicanti. / Att.i alla Scuola del Cossa. / È meno

esagerato [?nella rotondezza?] del Tura. / Bellissimo il colore. / Il n. 100: Angiolo che suona il piffero, che tiene una mano tesa nervosa sui fori del piffero a flauto. Ha un manto giallo dorato e un vestito d'azzurro vellutato con maniche rosse vellutate. Sta sopra una base vista così. Le estremità sono nascoste. Marmo giallognolo come un alabastro. / Il numero 99 sta sopra una base di serpentino. Ha l'aspetto più [?scenico?]. Gli occhi stretti. Suona l'arpicordo. O meglio tiene l'arpicordo. Una coroncina di alloro e viole sul capo biondo. Una veste violetta con orlatura [?spruzzata?] d'oro. Cintura con un lungo nodo di corda d'oro. Bello il cielo con piccole nuvolette bianche."

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 195; B. Berenson, 1907, p. 303; A. Venturi, 1908, p. 423; A. Venturi, 1911, p. 80; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], p. 234; A. Venturi, VII, 3, 1914, p. 496 - 498; A. Venturi, 1925, pp. 91 - 94; A. Venturi, 1931, pp. 30 - 32; A. Venturi, 1933, p. 237; G. Gombosi, 1933, p. 77; H. Beenken, 1940, p. 158; R. Longhi, 1956, p. 178; E. Ruhmer, 1958, p. 53; E. Ruhmer, 1959, pp. 23 - 24, 66 - 67; M. Baxandall, 1965, pp. 188 - 189; A. Pigler, 1967, pp. 219 - 220; E. Eörsi, 1975, p. 36; W. Zanini, 1975 - 1976, pp. 17, 20; M. Boskovits, 1978 [1968], pp. 373, 377; L. Mravik, 1983, nn. 18 - 19; D. Benati, 1987, p. 258; V. Tátrai, 1991, p. 36; V. Tátrai, D. Benati, in A. Mottola Molfino, M. Natale (a cura di), 1991, pp. 426 - 430, nn. 99, 100; F. Lollini, in M. Natale (acura di), 2007, pp. 274 - 276, nn. 50, 51.

110

1161. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, detto il **SODOMA** (Vercelli c. 1477 - Siena 1549)

Flagellazione

Tavola

36,5 x 70,3 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze, 1895.

Le tre tavole rappresentanti la *Flagellazione* (n. inv. 1161), la *Cattura di Cristo* (n. inv. 1230) e l'*Andata al Calvario* (n. inv. 1231), sulla cui autografia non sono mai stati avanzati dubbi, furono riconosciute da Sricchia Santoro (Sricchia Santoro 1982) come

parti della predella della pala raffigurante la *Deposizione*, dipinta nel 1510 (Pinacoteca Nazionale di Siena).

Nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 56) Venturi scrive: "Due quadri del # Signorelli # Sodoma, seguito della predella di cui un pezzo è nella galleria. / Cristo che porta la croce. / Il bacio di Giuda". Da questa nota capiamo che il Nostro stava osservando le due tavole con la *Cattura* e l'*Andata al Calvario* nel deposito, mentre la *Flagellazione* era esposta nelle sale del Museo.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a p. 239 - 240; R. H. Hobart Cust, 1906, p. 357; B. Berenson, 1907, p. 287; L. Gielly, ?, p. 173; B. Berenson, 1932, p. 535; A. Pigler, 1967, p. 650; F. Sricchia Santoro, 1982, pp. 54 – 58; V. Tátrai, 1991, p. 111.

111

1200., 1201., 1202., 1203. BERTO DI GIOVANNI MARCO (Perugia c. 1475 – Perugia 1529)

Teste di angelo

Tavola

34 x 26,5 cm

36,3 x 26 cm

35,2 x 26,3 cm

35,5 x 25,5 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze 1895.

Le quattro piccole teste di angeli (n. inv. 1200 – 1203), acquistate presso il mercante d'arte Emilio Costantini nel 1895, entrarono nella Galleria di Budapest come opere di Giovanni di Pietro, detto lo Spagna (Pigler 1967). Venturi (Venturi 1900a) rifiutò tale attribuzione a favore di "un tardo seguace del Perugino", d'accordo Pigler (Pigler 1967). Più recentemente Tátrai (Tátrai 1991), riprendendo l'ipotesi di Gnoli (Gnoli 1923), attribuisce i quadretti a Berto di Giovanni mentre Todini (Todini 1989) avanza il nome di Sinibaldo Ibi.

Le opere sono citate nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 29); si confronti la breve nota

col passo del saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 29: "1200. – 1201. – 1202. – 1203. Spagna? / Quattro pignatozzi, zucche sopra delle ali variopinte # ? #.

Venturi 1900a, p. 236:

"La Galleria di Budapest conserva anche quattro brutti cherubini, di un tardo seguace del Perugino, non dello Spagna, cui sono attribuite quelle teste, tonde zucche tra ali variopinte."

Bibliografia essenziale: A. Venturi 1900a, p. 236; U. Gnoli, 1923, p. 350; A. Pigler, 1967, pp. 536 – 537; F. Todini, 1989, p. 89; V. Tátrai, 1991, p. 10.

112

1208. (54.) DOMENICO GHIRLANDAIO (Firenze 1449 – Firenze 1494), cerchia di

San Giovanni in Patmos

Tempera su tavola

Diam. 75,5 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze, 1894.

La vicenda attributiva del dipinto è quantomeno complessa e irrisolta a tutt'oggi. Questo dipende dalla qualità alta dell'esecuzione che ha portato gli storici a non abbandonare la questione e continuare a interrogarsi sulla sua paternità. Ascritto da Venturi (Venturi 1900a), in un primo momento, ad un "maestro toscano, prossimo a Domenico Ghirlandaio", il dipinto è successivamente stato attribuito a Granacci (Berenson 1909, Crowe – Cavalcaselle 1914, Venturi 1925, e dubitativamente Pigler 1967), a Davide Ghirlandaio, fratello di Domenico (Francovich 1930 – 1931, Mravik 1983), a Lorenzo Costa (Longhi 1956), al Maestro della Madonna di San Luigi (Fahy 1967), poi identificato con lo stesso Davide (Fahy comunicazione scritta al Museo di Belle Arti 1985), e, addirittura, alla mano del giovane Michelangelo operante a Firenze nella bottega di Domenico Ghirlandaio (Colin Eisler in Tolnay 1966). Più genericamente von Holst (von Holst 1974) nella sua monografia su Francesco Granacci ha ascritto il

dipinto alla cerchia di Domenico Ghirlandaio e così anche Tátrai (Tátrai 1991), mentre Fahy (Fahy 1992) ha rivisto la sua posizione parlando di un anonimo fiorentino della fine del XV secolo. Recentemente Pócs (Pócs 2009) pensa ad un lavoro eseguito nella bottega di Domenico, con la probabile partecipazione del Maestro, anticipandone la datazione ai primi anni '80 del XV secolo.

Non solo l'attribuzione del dipinto ha costituito motivo di dibattito, ma anche il suo formato e la sua iconografia. Come sottolinea Pócs (Pócs 2009), infatti, il formato tondo era certo largamente diffuso nella Firenze del Quattrocento ma vi venivano rappresentate per lo più composizioni affollate, con più figure. Ci troviamo, dunque, di fronte ad un caso pressochè unico di cui egli ravvisa un parallelo in un altro genere artistico, quello della scultura in terracotta, ed in particolare in alcuni tondi prodotti nella bottega dei della Robbia (tondo di *Sant'Augustino*, Andrea della Robbia, c. 1490, Museo Thyssen – Bornemisza, Madrid). Pócs, inoltre, esclude l'ipotesi di Olson (Olson 2000) secondo cui il tondo potesse essere parte di una serie rappresentante i quattro Evangelisti, poichè, in quel caso, San Giovanni sarebbe stato raffigurato scrivente il Vangelo.

L'opera compare nel *Taccuino Pittorico*, citata nella c. 814 ("Granacci: 54 S. Gio. in Patmos") e nella c. 816 dove Venturi già ribadisce l'attribuzione al Granacci poi sostenuta nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1925): "54. Franc.o Granacci. Senza dubbio questo bel S. Gio. in Patmos è del primo tempo di Granacci".

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 238; B. Berenson, 1909 [1896], 3 ed., p. 144; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, VI, 1914, ed. Borenius, p. 160; A. Venturi, IX, 1, p. 1925, p. 481; G. de Francovich, 1930 – 1931, p. 140; R. Longhi, 1956, pp. 54, 170, 182; Ch. De Tolnay, 1966, p. 10; E. Fahy, 1967, p. 137, n. 34; A. Pigler, 1967, pp. 283 – 284; C. Von Holst, 1974, pp. 183 – 184, n. 132; L. Mravik, 1983, n. 1, 2; V. Tátrai, 1991, p. 47; E. Fahy, in P. Barocchi (a cura di), 1992, p. 51; R. J. M. Olson, 2000, p. 256; D. Pócs, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 148 – 149, n. 15.

113

1209. (74.) GIOVANNI BOCCATI (Camerino c. 1420 – post 1480)

Madonn col Bambino in trono e i Santi Giovenale, Savino, Agostino, Gerolamo

Tempera su tavola

186,5 x 162 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze, 1895.

Il dipinto, proveniente in origine dalla Cappella di San Savino del Duomo di Orvieto, fu ascritto a Giovanni Boccati dal Cavalcaselle (Crowe – Cavacaselle 1871) il quale lo vide nella cappella di Palazzo Pietrangeli ad Orvieto nel 1866. Gnoli (Gnoli 1923) e Berenson (Berenson 1932) identificarono, poi, in Antonio da Viterbo, detto il Pastura, il maestro che avrebbe ridipinto il volto della Madonna. Per Zampetti (Zampetti 1971), inoltre, il fondo d'oro è un'aggiunta ottocentesca.

L'opera figura attentamente analizzata nel *Taccuino Pittorico* (c. 815): "74. Gio. Boccati. Madonna col B., quattro angeli e quattro Santi, due putti musicanti. / Il quadro è del 1473. / Par rifatta la testa della Madonna. / I SS. Sono: Giovenale – Savino – Madonna – Agostino – Girol.o. / Vesti come d'erba, di stuoia, scanalate, a [?]. / Teste di putti # come in # storte, anche lunghe, [?narici?] alte, gonfie gonfie, nasetti brevi, mento [?tondo?]. / La cornice è ancora la sua, con tre putti reggi festone nell'architrave, Cristo benedicente nel timpano."

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, IV, 1, 1871, p. 127; G. B. Cavalcaselle, G. Morelli, 1896, pp. 320 – 321; A. Venturi, VII, 1, 1911, p. 518, 520; U. Gnoli, 1923, p. 160; B. Berenson, 1932, p. 90; L. Serra, 1934, p. 291; A. Pigler, 1967, pp. 71 – 72; G. Vitalini – Sacconi, 1968, pp. 147 – 150; M. Bacci, 1969, p. 12; P. Zampetti, 1971, pp. 10, 14, 29, 37, 200, 201, 207; G. Dillon, 1979, pp. 75 – 80; L. Mravik, 1983, n. 7; G. Donnini, 1990, pp. 15 – 22; V. Tátrai, 1991, p. 12.

114

1210. (24.) SANO DI PIETRO (Siena 1406 – Siena 1481)

Madonna col Bambino, due Santi e due angeli

Tempera su tavola

63 x 34,5 cm (superficie dipinta: 55,5 x 34,5 cm)

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze, 1895.

Il dipinto, tradizionalmente ascritto a Sano di Pietro, è stato recentemente ricondotto alla bottega del Maestro da Sallay (Sallay 2008).

L'opera figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 817) dove Venturi scrive: "24. Sano di Pietro. Brutta Madonna con angeli e Santi. / Berenson la dà per errore a Benvenuto di Giovanni". In questo caso Venturi o fa riferimento ad una comunicazione personale del Berenson o si sbaglia dal momento che nei testi editi di questo (Berenson 1911, 1932) il dipinto è sempre riferito a Sano di Pietro.

Bibliografia essenziale: E. Jacobsen, 1908, p. 38; B. Berenson, 1911 [1897], 3. ed., p. 237; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Brenius, p. 174; É. Gaillard, 1923, p. 203; van Marle, IX, 1927, p. 494; B. Berenson, 1932, p. 498; A. Pigler, 1967, p. 615; V. Tátrai, 1991, p. 106; M. Knauf, 1998, pp. 346 – 347, n. B1; D. Sallay, 2008, pp. 4 – 14; D. Sallay, in corso di stampa.

115

1221. SEBASTIANO MAINARDI (San Gimignano c. 1450 – Firenze 1513), cerchia di

San Gerolamo nel deserto

Tempera su tavola

75 x 50 cm

Provenienza: acquistato da Achille Glisenti, Brescia, 1895.

Acquistato dal mercante d'arte Achille Glisenti nel 1895 con attribuzione ad Andrea del Castagno, il dipinto fu ascritto a Jacopo del Sellaio dal Berenson (Berenson 1909, 1932) seguito da Pigler (Pigler 1967). Nel 1989 Miklos Boskovits tramite comunicazione orale al Museo di Belle Arti (Tátrai 1991) riferì l'opera alla cerchia di Sebastiano Mainardi, attribuzione poi accolta da Tátrai (Tátrai 1991).

In Venturi la tavola è citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 814: "Iacopo del Sellaio: [...] 1221. ([?mas.?) S. Girol.")

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1909 [1896], p. 181; B. Berenson, 1932, p. 525;

A. Pigler, 1967, 636; V. Tátrai, 1991, p. 71.

116

1224. (85.) BARTOLOMEO DI GENTILE (attivo ad Urbino c. 1470 – c. 1534)

Madonna con Bambino in trono, San Pietro Martire e Santa Caterina d'Alessandria

Tempera e olio su tavola

172 x 142 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze, 1895.

L'attribuzione del dipinto a Giovanni Santi venne rifiutata da Venturi (Venturi 1911) il quale propose dubitivamente la mano del suo allievo Evangelista da Piandimileto, opinione poi ribadita nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1913). Calzini (Calzini 1911) riferì, invece, il dipinto a Bartolomeo di Gentile. Tale attribuzione, variamente accolta dalla critica successiva (accettata tra gli altri da Berenson 1932, van Marle 1934, Serra 1934, ma non da Crowe – Cavalcaselle 1914 e Pigler 1967 che continuarono a parlare della scuola di Giovanni Santi), risulta a tutt'oggi la più convincente. Inoltre, riportando la data sullo scalino del trono "*Adi II de Luglio MCCCCLXXXVIII*", essa rappresenterebbe la prima opera datata dell'artista marchigiano.

L'opera viene ampiamente analizzata nel *Taccuino Pittorico* (c. 818) e, in questo caso, possono rilevarsi delle corrispondenze tra le note del taccuino e il saggio *Il primo maestro di Raffaello* edito sull'«Arte» nel 1911 (Venturi 1911); si confrontino i due passi:

Taccuino Pittorico:

c. 818: "85. Giovanni Santi. Madonna in trono col B. adorati da S. Caterina e da S. Pietro Martire. / ADI II DE LUGLIO MCCCCLXXXVIII. / Nell'orlatura della Madonna. / MATER DEI MEMENTO MEI. / In alto due angeli: uno porta una corona, l'altro una palma. / Qui è lo scolaro di Gio. Santi. / Evangelista di Piandimileto? / Troni con fornimenti d'oro, pensati alla maniera di Iustus van Ghent. / Anche di Iustus i capitelli, le basi di metallo, le volute di metallo nel trono, gli ornamenti di gemma nella S. Caterina, nella corona tenuta dall'angelo a s. / Non è la forma di Gio. Santi, ma

addolcita, più sciolta. Un movimento di maggiore [?] nella Vergine. / Il colore è meno tirato. / I capelli della Santa a tratti ondulati. / I metalli sono molto riflettenti. / Tutto il trono ha molte luci riflesse. / Il B. ha gli occhi stretti e gli occhi dall'espressione addormentata. / Dappertutto piccole luci."

Venturi 1911, p. 144:

"Ora a Budapest, nella Galleria Nazionale, v'è un quadro [...] va sotto il nome di Giovanni Santi: reca la data ADI. 17 de luglio MCCCCLXXXVIII (fig. 1).

Non può essere di Giovanni, ma sì di un suo discepolo addolcito delicato, più sciolto; meno tirato il colore, tutto avvivato da piccole luci; di una maggiore sottigliezza nel disegno. [...] Il trono con fornimenti d'oro, con metalli aventi molte luci riflesse, richiama la maniera consueta a Giusto di Gand [...] Il pittore della tavola d'altare [...] potrebbe essere Evangelista di Piandimileto?"

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1911, p. 80; A. Venturi, 1911, p. 144; E. Calzini, 1911, pp. 61 – 63; A. Venturi, VII, 2, 1913, pp. 190 – 192, 196, 200, 208, 753 – 754; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1914, ed. Borenius, p. 82; B. Berenson, 1932, p. 50; R. van Marle, XV, 1934, pp. 149 – 150; L. Serra, 1934, pp. 323, 327; A. Pigler, 1967, pp. 617 – 618; F. Martelli, 1984, pp. 52 – 56; M. R. Valazzi, 1989, p. 339; V. Tátrai, 1991, p. 4; G. Rossi Vairo, in C. Costanzi (a cura di), 2005, p. 245, n. 403.

117

1230. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, detto il SODOMA (Vercelli c. 1477 – Siena 1549)

Cattura di Cristo

Tavola

36 x 61.7 cm

Provenienza: acquistato da Emilio Costantini, Firenze, 1895.

Vedi n. 110.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a p. 240; R. H. Hobart Cust, 1906, p. 357; A. Pigler, 1967, p. 650; F. Sricchia Santoro, 1982, pp. 54 – 58; V. Tátrai, 1991, p. 111.

118

1231. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, detto il **SODOMA** (Vercelli c. 1477 – Siena 1549)

Andata al calvario

Tavola

36,5 x 62 cm

Vedi n.110.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a p. 240; R. H. Hobart Cust, 1906, p. 357; A. Pigler, 1967, p. 650; F. Sricchia Santoro, 1982, pp. 54 – 58; V. Tátrai, 1983, n. 13; V. Tátrai, 1991, p. 111.

119

1242. (109.) **MARCO BASAITI** (documentato a Venezia tra 1503 e 1530)

San Gerolamo nel deserto

Tavola

70,4 x 99,3

Provenienza: acquistato da Achille Glisenti, Brescia, 1895.

Il dipinto, firmato in basso a destra sul cartellino "MARCVS BAXAITI F.", fu riconosciuto da Borenius (Borenius 1911) come una copia da Cima da Conegliano, segnatamente del *S. Gerolamo* in collezione Harewood a Londra (Coletti 1959). L'autografia del Basaiti è stata tuttavia messa in dubbio poichè la firma è stata ritenuta un'aggiunta posteriore (Pigler 1967). Recentemente Lucco (Lucco 2009) ha sostenuto questa tesi e ha parlato di un lavoro della bottega del Maestro, probabilmente eseguito subito dopo il suo originale, datato 1495.

L'opera è citata nel *Taccuino Budapest - Zagabria* con attribuzione certa a Marco Basaiti (c. 55: "9. S. Girol.o del Basaiti. / Grande il paese. / E c'è la firma: Marcus Baxaiti.") e lo stesso nel *Taccuino Pittorico* (c. 814: "Basaiti, 103. S. Caterina [n. inv.

103], S. Girol.o"; c. 820: "109. Marco Basaiti. S. Girol.o").

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1, 1873, ed. Jordan, p. 282; I. Lermolieff [G. Morelli], 1890, p. 371; A. Venturi, 1900a, p. 232; B. Berenson, 1907 [1894], 3. ed, p. 82; T. Borenius, 1911, pp. 318 – 323; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, I, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 273; B. Berenson, I, 1957, pp. 13, 64; L. Coletti, 1959, p. 84, tav 73; F. Heinemann, I, 1962, p. 297; A. Pigler, 1967, p. 141; B. Bonario, 1974, pp 164 – 165; M. Lucco, 1974, p. 46; P. Humfrey, 1983, p. 89, n. 26; V. Tátrai, 1991, p. 5; G. Brambilla Ramise, 2007, pp. 83 – 84; S. Mommesso, 2007, p. 32; M. Lucco, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 164 – 165, n. 23.

120

1247. (123.) ANTONIO MARIA DA CARPI (attivo alla fine del XV secolo)

Madonna col Bambino

Tavola

35,8 x 28,4 cm

Provenienza: acquistato probabilmente da Achille Glisenti, Brescia, 1895.

Il dipinto, firmato sul cartellino sul parapetto "1497 /Antonius maria de charpi / pinxit", esiste in numerose versioni il cui originale è stato riconosciuto nella *Madonna di Gemona* attualmente conservata al Museo Diocesano di Arte Sacra di Udine (già nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Cremona).

L'opera figura nel Taccuino *Budapest – Zagabria* (c. 68) dove Venturi scrive: "Madonna col B. tutta tutto nell'arte di Cima da Conegliano. / Nel cartellino: 1495 antonius mori & de charpi pinxit. / Forse quello della galleria è di questo m.o". Qui Venturi si riferisce alla *Madonna con Bambino* (n. inv. 98) attribuita a Cima e che lui stesso nel saggio sui dipinti della Galleria di Budapest (Venturi 1900a) ascriverà dubitativamente ad Antonio Maria da Carpi ("Tutto è un po' grosso per il Cima, tanto da farci pensare ad un suo imitatore, a quel tale che in un'altra Madonna, non esposta, della Galleria stessa si firma: *1495 Antonius mori & de charpi | pinxit.*"). Il dipinto è citato anche nel *Taccuino Pittorico* (c. 820: "123. Ant.o da Carpi. Copiatore di Cima. / 1490 ?").

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, V, 1, 1873, ed. Jordan, p. 259; A. Venturi, 1900a, p. 232; R. Burckhardt, 1905, p. 121; A. Venturi, VII, 4, 1915, p. 677; B. Berenson, 1957, I, p. 9; L. Coletti, 1959, pp. 66, 73, tav. 16 c; A. Pigler, 1967, p. 30; F. Zeri, I, 1976, pp. 257, 260, 261; L. Menegazzi, 1981 pp. 95, 102, 142; P. Humfrey, 1983, pp. 126, 137, 145, 182 – 183, n. 214, 194; V. Tátrai, 1991, p. 2.

121

1253. MORETTO DA BRESCIA (Brescia c. 1498 – Brescia 1554)

San Rocco curato dall'angelo

Tela

227 x 151 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1895.

Il dipinto, sulla cui autografia vi è sempre stata unanimità, era collocato originariamente nella chiesa di Sant'Alessandro a Brescia. Esso è analizzato da Venturi nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 67). Si confrontino le note con l'estratto dal saggio dell'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 67: "Moretto da Brescia. / S. Rocco seduto sott'un albero e un angiole che gli cura le ferite. / S. Rocco, sembra dormiente, ma non è che addolorato per la piaga. L'angiole ha un ferretto da chirurgo. / Il cane sta accasciato con un pane in bocca. / Berretto rosso al bastone e un bel drappo bianco svolazzante. / Tempo tardo forme grosse."

Venturi 1900a, p. 235:

"Di questo maestro v'è [...] un enorme San Rocco seduto sotto un albero, mentre un angiole con un ferretto chirurgico gli cura la piaga: il santo socchiude gli occhi, addolorato e sembra dormire; il suo bastone, che porta il suo berretto rosso ed ha una fettuccia bianca svolazzante [...] il suo cane sta accasciato, con un pane in bocca."

Bibliografia essenziale: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, VI, 1876, ed. Jordan, p. 480; A. Venturi, 1900a, p. 235; A. Venturi, IX, 4, 1929, p. 202; B. Berenson, 1932, p. 373; G. Gombosi, 1943, pp. 102 – 103; A. Pigler, 1967, pp. 465; M. Gregori, 1979, p. 293; V.

Guazzoni, 1985, p. 172; P. V. Begni – Redona, 1988, pp. 440 – 443; V. Tátrai, 1991, p. 79; V. Tátrai, in Keyes G., I. Barkóczi, J. Satkowski (a cura di), 1995, pp. 118 – 119; G. Lechi, A. Conconi Fedrighelli, P. Lechi (a cura di), 2010, pp. 140 – 141.

122

1254. (126.) GIROLAMO ROMANINO (Brescia 1484/87 – Brescia 1562 o post)

Ritratto di uomo

Tavola

82,5 x 71,5 cm

Provenienza: acquistato da Luigi Resimini, Venezia, 1895.

L'attribuzione a Tiziano, con la quale il dipinto era conservato presso gli eredi della famiglia Fenaroli a Brescia, fu smentita da Morelli (Lermolieff 1880, 1890) che riportò l'opera alla mano di Romanino. Tale attribuzione fu accettata dalla critica successiva, ad eccezione dell'isolato parere di Meller (Meller 1901) che riferì il dipinto al Moretto. Si data ai primi anni del terzo decennio del XV secolo (Ballarin 1993, Nova 1994) per la vicinanza stilistica con la lunetta raffigurante la *Messa di San Gregorio* della Cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista (1521 – 1524).

In Venturi l'opera è brevemente descritta nel *Taccuino Budapest - Zagabria* (c. 73: "88. Romanino. / Figura di gentiluomo. / Mezza figura. / Abito a fiorami d'oro e velluto rosso. / Volto a s. / Con una mano la impugnatura d'una spada.") e viene citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 820.: "126. Meraviglioso ritratto del Romanino").

Bibliografia essenziale: I. Lermolieff [G. Morelli], 1880, p. 447; I. Lermolieff [G. Morelli], 1890, p. 373; S. Meller, 1901, p. 21; B. Berenson, 1907, p. 284; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, III, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 284; G. Nicodemi, 1925, pp. 76, 81 – 82, 169, 197; A. Venturi, 1927, p. 292; A. Venturi, IX, 3, 1928, 810 – 811; M. L. Ferrari, 1961, pp. 29, 30, tav. 27; A. Pigler, 1967, pp. 583 - 584; K. Garas, 1981, n. 17; F. Frangi, 1986, p. 175; V. Tátrai, 1991, p. 103; A. Ballarin, in Laclotte M., G. Nepi Scirè (a cura di), 1993, pp. 446 – 447; A. Nova, 1994, pp. 239 – 240, n. 29; F. Frangi in L. Camerlengo, E. Chini, F. Frangi, F. De Gramatica (a cura di), 2006, pp. 124 – 125; F.

Frangi, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 330 – 331, n. 93.

123

1257. (124.) LORENZO COSTA (Ferrara c. 1470 – Mantova 1535)

Venere

Tavola

174 x 76 cm

Provenienza: acquistato da Achille Glisenti, Brescia, 1895.

L'attribuzione del dipinto a Lorenzo Costa, sostenuta tra i primi da Berenson (Berenson 1907) e Venturi (Venturi 1908), il quale poi però smentirà tale ipotesi (Venturi 1914), è stata sostanzialmente accettata dalla critica successiva ad eccezione di una proposta attributiva all'artista mantovano Lorenzo Leombruno, che, avanzata per la prima volta dal Gamba (Gamba 1906), è stata ancora recentemente avvalorata da Ventura (Ventura 1995).

L'opera viene citata nel *Taccuino Pittorico* (c. 814.: "Lorenzo Costa, 124. Venere").

Bibliografia essenziale: G. Gamba, 1906, 6, p. 69; B. Berenson, 1907, p. 203; A. Venturi, 1908, p. 428; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, II, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 263; A. Venturi, VII, 3, 1914, p. 820, nota 1; R. Longhi, 1956, p. 118; A. Pigler, 1967, p. 156; V. Varese, 1967, p. 52, 53, 68, n. 33; G. Romano, 1981, p. 56; P. Tosetti – Grandi, 1984, pp. 216 – 217; V. Tátrai, 1991, p. 30; L. Ventura, 1995, pp. 82, 177 – 179; R. Casarin, in F. Trevisani, D. Gasparotto (a cura di), 2008, pp. 252 – 253, n. VI.20; P. Tosetti Gandi, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 172 – 173, n. 27.

124

1352., 1353. MARTINO DA UDINE, detto PELLEGRINO DA SAN DANIELE (Udine(?) c. 1467 – 1547)

San Giovanni Battista

193 x 68 cm

San Pietro

194 x 69 cm

Tavola

Provenienza: acquistato da Achille Glisenti, Brescia, 1895.

Le tavole, rappresentanti San Giovanni Battista e San Pietro, sul recto, e, rispettivamente, la Madonna Annunciata e l'Angelo Annunciante (molto rovinati), sul verso, entrarono a far parte della collezione del Museo di Belle Arti di Budapest come opera di un anonimo pittore bergamasco del XV secolo. Fu Berenson (Berenson 1907) il primo a proporre un'attribuzione al pittore cremonese Vincenzo Civerchio. Pigler (Pigler 1967) non accetta la proposta del Berenson e ascrive i due dipinti a Pellegrino da San Daniele, seguito da Tempestini (Tempestini 1970), il quale conferma la paternità dei due Santi a Pellegrino ma ascrive, invece, l'Annunciazione a Gianfrancesco da Tolmezzo. Non tutti hanno accettato questa ipotesi: Fossalluzza (Fossalluzza 1996) ritiene opera di Pellegrino anche l'Annunciazione sul verso delle due tavole e lo stesso Tempestini (Tempestini 1999) ha rivisto in parte la sua attribuzione a Pellegrino, proponendone una nuova, ma incerta, a Benedetto Rusconi (detto Diana).

Venturi cita le due tavole nel *Taccuino Pittorico*, all'elenco della c. 814, ascrivendole, seguendo il Berenson, al Civerchio.

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1907, p. 195; A. Pigler, 1967, pp. 534 – 535; A. Tempestini, 1970, pp. 6 – 10; A. Tempestini, 1979, pp. 30, 83, 117; V. Tátrai, 1991, p. 95; A. Tempestini, 1999, p. 12; D. Cecutti, in G. Bergamini, D. Barattin, 2000, pp. 52 – 54.

125

1356. (118.) PIETRO DE SALIBA, detto anche **PIETRO DA MESSINA**
(documentato tra 1497 e 1530)

Cristo alla colonna

Tavola

35,5 x 29 cm

Provenienza: acquistato da Giulio Sambon, Milano 1895.

Firmata sulla parte superiore della colonna ("PETRUS MESSANEUS PINXIT"), l'opera è da considerarsi copia da un originale perduto di Antonello da Messina, "da cui derivarono le copie di Andrea Solario nella Galleria Cook a Richmond, di Pietro da Messina nella Galleria di Budapest, di un ignoto imitatore negli appartamenti privati del Re d'Inghilterra nel Buckingham Palace a Londra, di un ignoto seguace nella Galleria di Venezia." (Venturi 1915).

L'opera viene citata nel *Taccuino Budapest Zagabria* (c. 69). Si confronti il testo del taccuino con l'estratto dell'articolo dell'«Arte» (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 69: "32. Cristo alla colonna. / Scuola di Antonello da Messina. / Come quello di Venezia. / PETRVS MESSANEVS PINXIT. / (Questo liscio Cristo e smorto può far ritenere per Pietro il S. Seb.no di Berlino)."

Venturi, 1900a:

"[...] è un Cristo simile a quello di Antonello da Messina nella Galleria di Venezia, ma è liscio e smorto, come il San Sebastiano nella Galleria di Berlino attribuito ad Antonello stesso. Quanto meglio copiò Andrea Solario il quadro del Cristo nel quadretto presso sir Cook a Richmond!"

Evidenti sono le affinità tra i due testi; in entrambi Venturi, assimila l'opera sia al Cristo conservato a Venezia (altra copia dallo stesso originale) sia ad un San Sebastiano a Berlino da ascrivere, secondo lui, non già ad Antonello, bensì a Pietro stesso. Appare, inoltre, emblematico l'utilizzo degli stessi aggettivi per descriverne la qualità esecutiva ("liscio", "smorto").

L'opera figura anche nel *Taccuino Pittorico* (c. 820), dove Venturi aggiunge: "Vuoto. Ombre di seppia."

Nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1915, p. 100), infine, si ripete il giudizio nettamente negativo sulla qualità del dipinto, il quale "[...] rimane a gran distanza anche dalle altre copie dello stesso quadro. [...] e tutte le linee dell'opera antonelliana ci appaiono deformate rispecchiandosi nel fumeggiato Cristo di Antonello da Messina".

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, pp. 232 – 233; A. Venturi, VII, 4, 1915, pp. 58, 100; A. Pigler, 1967, pp. 542 – 543; G. Mandel, 1967, p. 96, n. 50; F. Sricchia Santoro, 1986, p. 143; V. Tátrai, 1991, p. 96.

126

1369. FILIPPINO LIPPI (Firenze 1457 – Firenze 1504)

San Gerolamo nel deserto

Tempera su tavola

46,3 x 33,6 cm (superficie dipinta 40,2 x 28 cm)

Provenienza: acquistato da Achille Glisenti, Brescia, 1895.

Acquistata, da Károly Pulszky con attribuzione ad un anonimo pittore toscano del XV secolo, l'opera venne ascritta per la prima volta dal Berenson (Berenson 1909) a Jacopo del Sellaio, attribuzione accettata da Pigler (Pigler 1967). Boskovits (Boskovits 1968), invece, la rifiuta e riconduce la tavola all'opera di Filippino Lippi, con una datazione intorno al 1485. Ferretti (Ferretti 1978) dal canto suo, fa il nome del Maestro del Tondo Lathrop, identificato successivamente in Michelangelo di Pietro Mencherini (attivo a Lucca tra 1490 e 1520). Di recente, la Zambrano (Zambrano 2009) ha confermato l'attribuzione a Filippino Lippi e, accomunando l'opera alla *Pietà* Cherbourg e all'*Adorazione dei Magi* della National Gallery, ha proposto una datazione intorno al 1470, affermando con certezza che "these relationships [...] establish beyond question the attribution to Filippino".

Venturi cita l'opera nel *Taccuino Pittorico* nell'elenco della c. 814., ascrivendola, seguendo il Berenson, a Iacopo del Sellaio.

Bibliografia essenziale: Berenson 1909 [1896], 3 ed., p. 181; A. Pigler, pp. 636 – 637; M. Boskovits, 1968 (II ed. 1978), n. 47; M. Ferretti, 1978, p. 1249; V. Tátrai, 1991, p. 65; P. Zambrano, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, pp. 144 – 145, n. 13.

127

1379. GIOVANNI BATTISTA MORONI (Albino 1520/25 – Bergamo 1578), imitatore di

Ritratto di Jacopo Foscarini (?)

Tela

105 x 83,5 cm

Provenienza: Trasferito dalla Galleria Municipale di Budapest, 1953.

L'opera, riconosciuta dal Venturi (Venturi 1900a) come un "bel ritratto di giovane su un fondo scuro" di Gian Battista Moroni, venne giudicata, invece, da Sándor Lederer (Lederer 1906) una brutta copia. Pigler (Pigler 1967), seguendo la linea di Lederer, parla di imitatore del Moroni e così anche Tátrai (Tátrai 1991), mentre Filippo Trevisani propone in una comunicazione orale del 1986 il nome di Luca Monbello (Tátrai 1991). L'opera è citata nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (c. 54: "Ritratto di giovane di Giovan Battista Moroni").

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 234; S. Lederer, 1906, p. 394; A. Pigler, 1967, p. 468; V. Tátrai, 1991, p. 81.

128

1384. SEBASTIANO LUCIANI, detto SEBASTIANO DEL PIOMBO
(Venezia c. 1485 – Roma 1547)

Ritratto di giovane uomo

Tavola

115 x 94 cm

Provenienza: acquistato all'asta della Collezione Scarpa di Motta di Livenza (Galleria Sambon), 1895.

L'opera venne erroneamente identificata da Quatremere de Quincy (Quatremere de Quincy 1829) come un dipinto di Raffaello creduto perduto, ma ricordato in una lettera di Pietro Bembo del 1516 come il ritratto del poeta Ferrarese Antonio Tebaldeo. Già Passavant (Passavant 1839), però, aveva rigettato tale identificazione, sostenendo che alla presunta epoca dell'esecuzione del dipinto Tebaldeo fosse ormai prossimo ai 60 anni, mentre il soggetto rappresentato è evidentemente molto più giovane; questa

corretta osservazione non fu sufficiente, tuttavia, a persuadere dall'attribuzione al Sanzio. Crowe e Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1871) furono i primi ad accostare il dipinto al nome di Sebastiano del Piombo, ma, nonostante tale attribuzione fosse stata accolta dalla critica (Lermolieff [Morelli] 1890, Berenson 1894), il dipinto fu comunque venduto all'asta nel 1895 come opera di Raffaello. Károly Pulszky, direttore del Museo di Belle Arti di Budapest, era ben consapevole dell'autografia del dipinto a Sebastiano del Piombo, ma era convinto che un acquisto così prestigioso avrebbe certamente avuto un effetto positivo sull'opinione pubblica, in particolar modo in vista dei festeggiamenti per il Millennio Ungherese dell'anno successivo. Contrariamente alle sue previsioni, però, la cifra spropositata pagata per il dipinto (corrispondente a 141,750 lire italiane) comportò l'apertura di un processo per frode amministrativa nei suoi confronti. Pulszky fuggì, dunque, in Australia e quivi si tolse la vita nel 1899.

Venturi (Venturi 1900a) accetta l'attribuzione al Piombo proponendo l'identificazione dell'opera con un dipinto citato in due inventari della Galleria Estense in Modena (uno del 1720 circa e l'altro del 1744) e quivi descritto come autoritratto di Raffaello; pur convinto di tale identificazione, il Nostro resta persuaso che l'uomo ritratto non possa essere Raffaello sia poichè Sebastiano del Piombo "non avrebbe mai raffigurato il dispreziato rivale" sia perché "i risultati dell'iconografia raffaellesca [...] contraddicono alla supposizione fattasi che questo ritratto ci rappresenti Raffaello".

Da qui in poi la critica è stata unanime nell'accettazione della paternità del dipinto al Piombo e anche Klara Garas, che in un primo tempo (Garas 1953) tornò sull'attribuzione a Raffaello, rivide poi la sua posizione (Garas 1953).

L'opera figura descritta nel *Taccuino Budapest – Zagabria* (cc. 5, 5v, 6, 6v, 41); si notino anche qui le corrispondenze tra le note del taccuino e il testo edito (Venturi 1900a):

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 5: “1384. Seb.no del Piombo. / Nelle mani c'è già l'influenza di Michelangelo, nelle mani squadrate, nelle dita rettangolari della mano che poggia sur una base. Anche l'altra la destra è michelangiolesca nello studio complesso de' muscoli e nella larghezza sua. [...]”

Venturi, 1900a, p. 225:

“[...] già l'influsso di Michelangelo si vede nelle mani squadrate, nelle dita rettangolari di quella che poggia sur una base e nell'altra larga e muscolosa.”

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 5v: "[...] Anche la grandiosità della figura è michelangiolesca. [...] Lunghe sopracciglia. / Occhi grandi a mandorla. / Larghissimo petto."

Venturi, 1900a, p. 225:

"Anche la grandiosità della figura dal largo petto è michelangiolesca [...] con lunghe sopracciglia e occhi grandi mandorlati."

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 6: "1384. Il fondo architettonico semplice, tiene pure del michelangiolesco, ma c'è qui ancora il colore veneziano [...] nel fondo con luce di tramonto sopra azzurrissime colline con castelli merlati, un edificio a semicerchio, reminiscenza di Giorgione [...]. C'è anche una macchietta d'un cavaliere a gran trotto [...]"

c. 6v: "Le nubi di tramonto caldo, nubi che scolorano mano mano che s'allontanano dalla fonte. / Un effetto di sole splendido all'orizzonte."

Venturi, 1900a, p. 225 – 226:

"[...] e il fondo architettonico semplice nelle linee, grande, monumentale per l'effetto, è suggerito pure dal potente maestro a Sebastiano. Questi, tuttavia, non gli aveva sacrificato la natura veneziana, onde il suo colore caldo [...] Nel fondo Sebastiano si attiene tutto alle reminiscenze del Giorgione: le nubi calde del tramonto scolorano via via allontanandosi dall'orizzonte, stendendosi sopra i castelli merlati delle colline di un azzurro intenso, sull'edificio a semicerchio comune nei fondi di Giorgione [...]. Innanzi passa scintillante un cavaliere a gran trotto [...]"

Taccuino Budapest – Zagabria:

c. 41: "[...] Figura solenne nella grigia semplice architettura, si appoggia ad una base, come un oratore che stia per parlare al popolo e lo domini con lo sguardo, con la persona potente. [...]"

Venturi 1900a, p. 226:

"[...] il quale si appoggia ad una base, come un oratore che stia per parlare al popolo, e lo domini con lo sguardo e la persona potente."

Del bel ritratto di Sebastiano del Piombo Venturi parla anche nella sua *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1932). Nel dipinto "Il tipo di bellezza giorgionesca par fondersi con quello del Sanzio, nell'ovale della piccola testa e nel taglio preciso dei lineamenti",

seppur lo sguardo non possieda "l'anima profonda delle creature del Sanzio e di Girgione" e la posa abbia "un che d'inerte, d'astratto". "Il contrasto di masse d'ombra e luce diviene elemento fondamentale nella composizione", conclude Venturi.

Bibliografia essenziale: A. C. Quatremère de Quincy, 1829, pp. 241 – 242; J. D. Passavant, 1839, I, p. 176; J. D. Passavant, 1839, II, pp. 121, 290 – 292; J. A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, 1871, II, p. 320; I. Lermolieff [G. Morelli], 1890, p. 53; B. Berenson, 1894, p. 111; A. Venturi 1900, pp. 225 – 231; A. Venturi, IX, 5, 1932, pp. 34 – 37, 81; K. Garas, 1965, n. 11; K. Garas, 1953, pp. 135 – 149; A. Pigler, 1967, pp. 545 – 546; M. Lucco, C. Volpe, 1980, p. 105, n. 42; M. Hirst, 1981, pp. 90, 96, 101 – 102; V. Tátrai, 1991, p. 96; M. Lucco, in M. Lucco (a cura di), 2008, p. 154;

129

1386. (59.) BIAGIO D'ANTONIO (Firenze 1486 – documentato fino al 1508)

Madonna in trono col Bambino, cinque Santi e due angeli

Tempera su tavola

168 x 177,5 cm (superficie dipinta 158,5 x 166 cm)

Provenienza: acquistato da P. e D. Colnaghi, Londra 1896.

L'opera è citata dal Vasari come una tavola dipinta da Andrea del Verrocchio "alle monache di San Domenico di Firenze". Nonostante la fonte autorevole, già nel 1870 Cavalcaselle e Milanesi rigettarono per primi l'autografia al Verrocchio (Tátrai, Sallay 2008), incorrendo così in una disputa con il mercante d'arte Antonio Foresi il quale nel frattempo aveva proposto l'acquisto dell'opera al Museo del Louvre e allo Stato Italiano come autografa del Maestro (Foresi 1871).

La letteratura sul dipinto è fiorentissima e raccoglie i più svariati pareri: Crowe e Cavalcaselle (Crowe – Cavalcaselle 1894) parlano di composizione verrocchiesca ma di esecuzione da parte di uno scolaro; Venturi (Venturi 1900a) dice "opera di un verocchiesco meschino, senza luce di bellezza, grossolano nel disegno"; Berenson (Berenson 1913) fa il nome di Giovan Battista Utili da Faenza; ancora W. Paatz and E. Paatz (Paatz – Paatz 1940 - 1954) ascrivono l'opera alla bottega di Domenico

Ghirlandaio. In Pigler (Pigler 1967) il quadro figura come bottega di Andrea del Verrocchio, mentre è Boskovits (Boskovits 1968) il primo a fare il nome di Biagio d'Antonio, attribuzione accolta da Tátrai (Tátrai 1991), Bartoli (Bartoli 1999) e Covi (Covi 2005). Curiosa la posizione di Oberhuber (Oberhuber 1978) che, decisamente fuori dal coro, conferma senza esitazioni l'autografia del Verrocchio. Recentemente Sallay e Tátrai (Sallay e Tátrai 2009) hanno parlato di bottega di Andrea del Verrocchio con la partecipazione di Biagio d'Antonio.

L'opera figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 816), dove Venturi scrive: "*59. Botticini (sotto l'influsso di Cosimo Rosselli). / Mackowsky: / Da S. Domenico del Maglio Firenze. / È invece Cosimo Rosselli stesso. C'è dappertutto la conformazione delle sue teste". Venturi, che, come abbiamo visto, aveva parlato di "un verrocchiesco meschino" sull'«Arte» (Venturi 1900a), sostiene qui, invece, una convinta autografia di Cosimo Rosselli che non manifesterà nei testi editi.

Bibliografia essenziale: G. Vasari, III, 1878, ed. Milanesi, pp. 365 - 366; A. Foresi, 1871; A. Foresi, 1871; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, 1894, ed. italiana, pp. 183 - 186; A. Venturi, 1900a, p. 238; B. Berenson, 1913, p. 36; W. Paatz, E. Paatz, 1940 - 1954, II, pp. 5 - 9, n. 25; A. Pigler, 1967, pp. 750 - 752; M. Boskovits, 1968 (II ed. 1978), nn. 36 - 37; K. Oberhuber, 1978, pp. 63 - 76; V. Tátrai, 1991, p. 11; R. Bartoli, 1999, pp. 31 - 36, 186 - 187; D. A. Covi, 2005, pp. 192 - 197; D. Sallay, V. Tátrai, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), 2009, p. 130 - 131, n. 6.

130

1448. MORETTO DA BRESCIA (Brescia c. 1498 - Brescia 1554)

Un Santo Benedettino (San Placido?)

Tela

81 x 71,5 cm

Provenienza: acquistato in Italia, 1895.

L'opera, acquistata con un'erronea identificazione del soggetto in San Luigi, fu ascritta per la prima volta al Moretto da Frizzoni nel 1903 tramite comunicazione verbale al Museo di Belle Arti (Begni Redona 1988), attribuzione poi accettata dalla critica

successiva (Lederer 1906, Berenson 1907, Crowe e Cavalcaselle 1912). Anche Venturi, il quale in un primo tempo (Venturi 1900a) aveva ascritto l'opera a Giovanni Battista Moroni, successivamente (Venturi 1929) rivide la sua posizione e nella *Storia dell'arte italiana* il dipinto è riferito alla mano del Moretto ed è accostato alla *Santa Giustina* di Dresda. L'identificazione del Monaco in San Benedetto, proposta da Venturi (Venturi 1900a) fu rifiutata, insieme a quella in San Luigi, da Lederer (Lederer 1906), il quale però non aggiunse alcuna precisazione al riguardo, mentre il primo a proporre l'identificazione con San Placido, che risulta oggi la più convincente, fu Gombosi (Gombosi 1943).

L'opera è citata nel *Taccuino Budapest – Zagabria*, ancora attribuita a Moroni, e appare interessante confrontare le annotazioni del taccuino con gli estratti dei testi editi:

Taccuino Budapest - Zagabria:

c. 72: "Morone. San Benedetto (?). / Mezza figura. / Bella testa su fondo verde argentata nella luce. / Come sgranato il tessuto nella luce. / Come se la luce si riflettesse nella grana del tessuto."

Venturi 1900a, p. 234:

"[...] Gian Battista Moroni (di cui la Galleria conserva tra i quadri non esposti [...] un San Benedetto, bellissima figura su fondo verde, che par grana argentata nelle parti in luce)"

Venturi 1929, pp. 180 – 182:

"[...] il San Bendetto della Galleria di Budapest, placido, col volto rosato di fratacchione sopra la tenda di un verde aureo, di grana ricca, densa, preziosa, variati a gradi dal muschio alla filigrana d'oro"

Il dubbio sul soggetto, che Venturi dimostra ancora nel taccuino aggiungendo un punto interrogativo tra parentesi, scompare nei testi editi e il monaco viene presentato senza esitazioni come San Benedetto. Si noti, inoltre, come il commento sulle grana del tessuto, mutuato dalle annotazioni del taccuino, ricompaia, anche se con qualche variazione, in entrambi gli estratti pubblicati.

Bibliografia essenziale: A. Venturi, 1900a, p. 234; S. Lederer, 1906, pp. 393 – 6; B. Berenson, 1907, p. 263; J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle, III, 1912 [1871], ed. Borenius, p. 306; A. Venturi, IX, 4, 1929, pp. 180, 182; G. Gombosi, 1943, p. 103; K. Garas, 1965, cat. 34; Pigler, 1967, p. 466; P. V. Begni Redona, 1988, pp. 326 – 327, n. 69; V. Tátrai, 1991, p. 79.

2317. (70.) FRANCESCO UBERTINI, detto il **BACCHIACCA** (Firenze 1494 – Firenze 1557)

Predicazione di San Giovanni Battista

Tavola

68,5 x 92 cm

Provenienza: acquistato da Lajos Némethy, Esztergom 1903.

Il dipinto, attribuito unanimamente al Bacchiacca, figura nel *Taccuino Pittorico* (c. 817): "Bacchiacca. La predicazione del Battista. / Come ne' due quadri di Dresda". Uno dei "due quadri di Dresda" a cui fa riferimento Venturi è sicuramente quello ricordato anche nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1925), ovvero *La leggenda del Re Morto*; in merito all'altro, invece, non abbiamo nessuna informazione. Attualmente, infatti, *La leggenda del Re morto* è l'unico dipinto del Bacchiacca conservato a Dresda, oltre ad una *Madonna con Bambino e San Giovanni Battista* ascritta, però, alla cerchia familiare del Maestro (La France 2008: "Verdi studio"), e comunque molto abrasa.

Nella *Storia dell'arte italiana* (Venturi 1925) Venturi sottolinea gli influssi della pittura umbra, in particolare del Perugino e di Pinturicchio ("Ancora i tipi umbri fanno comparsa nel quadro della Galleria di Budapest: sulle orme del Perugino sono stampati lo smilzo Battista e un putto nudo che la madre sorregge sopra un rialzo; dall'affresco pinturicchiesco della Cappella Sistina è tratto il motivo del bimbo che si rivolge impaurito, tenendo la mano della madre"); si sofferma, poi, sul "risalto lineare delle pieghe, tutte diritte, parallele, scavate da solchi profondi d'ombra".

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1909 [1896], p. 108; A. Venturi, IX, 1, 1925, p. 458; A. Pigler, 1967, p. 36; V. Tátrai, 1983, nn. 9 e 10; V. Tátrai, 1991, p. 3; R. G. La France, 2008, pp. 158 – 160, n. 20.

2537. (56.) **JACOPO DEL SELLAIO** (Firenze 1441/42 – Firenze 1493)

Ester e Assuero

Tempera su tavola

45 x 43 cm

Provenienza: acquistato all'asta della Collezione Somzée dal mercante J. Fievez, Bruxelles, 1904.

La tavola, insieme ad altri 4 pannelli, tre dei quali conservati agli Uffizi e uno al Louvre, fa parte di una serie rappresentante le *Storie di Ester* che costituiva, originariamente, la decorazione di un cassone, secondo Pigler (Pigler 1967), piuttosto utilizzate come spalliere nuziali, secondo Pons (Pons 2010).

La tavoletta fu ascritta dal Berenson (Berenson 1909) a Jacopo del Sellaio. L'attribuzione già diventa incerta in Takács (Takács 1911), per poi cambiare in Van Marle (Van Marle 1931) che ascrive il dipinto ad Amico di Sandro e in Heinemann (Heinemann 1964) che fa il nome di Francesco Botticini. Pigler (Pigler 1967), infine, torna all'attribuzione al Sellaio e così la critica successiva (Boskovits 1968, Tátrai 1991, Pons 2010).

Il dipinto è menzionato da Venturi nel *Taccuino Pittorico*, dapprima nell'elenco della c. 814, con attribuzione a Iacopo del Sellaio, e una seconda volta alla c. 816, nella quale, dopo un breve commento sugli incarnati ("Trasparente nelle carni"), il Nostro aggiunge tra parentesi: "Corrispondente al quadro del Louvre ispirato a questo", riferendosi probabilmente ad una delle tre tavole con *Storie di Ester* della stessa serie conservate, appunto, a Parigi.

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1909 [1896], p. 181; Z. Takács, 1911, p. 863; R. Van Marle, XII, 1931 p. 427; B. Berenson, 1932, p. 525; F. Heinemann, 1964; A. Pigler, 1967, p. 637; M. Boskovits, 1968, p. 44; V. Tátrai, 1991, p. 109; N. Pons, 2010, pp. 170 – 175.

133

2539. (55.) IMITATORE DI LIPPI E PESELLINO (erroneamente detto "Pseudo Pier Francesco Fiorentino")

Madonna col Bambino, San Giovannino e angelo

Tempera su tavola

64 x 84 cm

Provenienza: acquistato all'asta della Collezione Somzée dal mercante J. Fievez, Bruxelles, 1904.

Il dipinto appartiene a quel nutrito gruppo di opere databili intorno alla seconda metà del XV secolo i cui maestri non fecero altro che copiare, variare o combinare tra loro alcune delle composizioni più popolari di due maestri fiorentini del tempo, Pesellino e Fra Filippo Lippi.

Vilmos Tátrai (Tátrai 1993), parlando in merito ad una *Madonna col Bambino* appartenente a tale gruppo conservata presso il Museo Cristiano di Esztergom, esplica in modo chiaro i tratti stilistici di queste opere, "[...] characterized by a drawing which gives clear outlines, and by radiant colouring". Dirette a soddisfare la richiesta artistica di quella committenza dai gusti meno aggiornati e più conservatori, esse vengono realizzate utilizzando cartoni e si distinguono dagli originali per un maggiore schematismo delle composizioni e per un certo arcaismo degli sfondi: le moderne nicchie di marmo dipinte da Lippi e Pesellino, ad esempio, vengono sostituite da fondi oro o con motivi floreali, richiamando in questo modo piuttosto il decorativismo e il simbolismo del Gotico Internazionale.

Tátrai (Tátrai 1993) coglie anche l'occasione per tracciare in maniera breve ma puntuale i passaggi salienti che caratterizzarono l'interessante dibattito critico circa la paternità di queste opere. Fu il Berenson (Berenson 1909), infatti, per primo a individuare questo gruppo di dipinti, identificandoli come opera di Pier Francesco Fiorentino. Già nel 1930, però, una studiosa ungherese, Magda Oberschall, rifiutando il legame supposto dal Berenson tra queste opere e lo stile di Pierfrancesco Fiorentino, propose l'attribuzione ad uno sconosciuto scolaro di Filippo Lippi, riconoscendo per prima la vicinanza di esse a detto Maestro⁵². Nel 1932 anche Berenson (Berenson 1932) rivide la sua posizione, ma non troppo: ammise, certo, che questi dipinti non sono opera di Pierfrancesco Fiorentino, ma continuò ad essere convinto del legame che li lega a questo Maestro, tanto da attribuire il soprannome di "Pseudo Pier Francesco Fiorentino"

⁵² Questa informazione è fornita da Tátrai (Tátrai 1993) che non ne cita la fonte.

a quel copista che egli supponeva fosse l'autore di questa serie. Tale appellativo, che ebbe fortuna tra gli studiosi e si diffuse largamente in letteratura, venne rifiutato per la prima volta da Federico Zeri (Zeri – Gardner 1971, Zeri 1976), principalmente per due ragioni: anzitutto tale pseudonimo suggeriva ancora una qualche relazione tra le opere in questione e lo stile di Pierfrancesco Fiorentino, ipotesi, come abbiamo già visto, errata; e, secondamente, poichè, a suo parere, questi dipinti non sono opera di una sola mano, bensì di un gruppo di artisti operanti nella stessa bottega. Nacque in questo modo la nuova espressione "Imitatori di Lippi e Pesellino" per identificare questa serie di copisti. Nel 1979, infine, Shapley (Shapley 1979) aggiunse un nuovo contributo al dibattito, supponendo, del tutto verosimilmente, che questo gruppo di opere sia il prodotto non già di una sola bottega, bensì di più botteghe che cooperavano nella realizzazione di queste.

Tornando al dipinto in questione, sappiamo che il gruppo della Madonna col Bambino segue fedelmente una composizione di Pesellino conosciuta almeno in due versioni autografe, una conservata all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, e l'altra al Museo Cristiano di Esztergom. I tipi del San Giovannino e dell'angelo, invece, ricalcano fedelmente quelli di Filippo Lippi.

Venturi cita questo dipinto nel *Taccuino Pittorico* (c. 816), attribuendolo a Pier Francesco Fiorentino, ma riconosce, inevitabilmente, "ancora qualche resto della scuola di Filippo Lippi, ma divenuto di carta colorata". Con quest'ultima espressione Venturi si riferisce certamente a quell'appiattimento dei volumi che l'utilizzo di cartoni e la serialità della produzione di tali opere imprimevano alle composizioni, restituendo un senso di bidimensionalità.

Bibliografia essenziale: B. Berenson, 1909 [1896], p. 167; B. Berenson, 1932, p. 450; A. Pigler, 1967, pp. 538 - 359; F. Zeri, E. Gardner, 1971, p. 106; F. Zeri, 1976, p. 82; F. R. Shapley, 1979, p. 266; V. Tatrai, 1991, p. 66; V. Tátrai, 1993, p. 236.

Appendice

1. Identificazione delle opere

Taccuino Europeo

C. 23 r.:

599. 94. Giorgione, *Ritratto di giovane uomo (Antonio Broccardo)*, (cfr n. 626, c. 26 v., c. 29 v.);

c. 23 v.:

600. 86. Giorgione, cerchia di, *Ritratto di Giorgione* (cfr n. 602, c. 26 v., c. 29 v.);

601. 72. Raffaello, *Ritratto di giovane uomo (Ippolito d'Este)*;

c. 24 r.:

602. 86. Giorgione, cerchia di, *Ritratto di Giorgione* (cfr n. 600);

603. 66. Andrea del Sarto, copia da, *Madonna con Bambino e S. Giovannino*;

604. 67. Scuola fiorentina, circa 1510 – 1520 (Bugiardini?), *Madonna con Bambino e San Giovannino*;

c. 24 v.:

605. 65. Borgognone, *Pietà*;

606. 62. Pinturicchio (Pinturicchio), *Madonna con Bambino in gloria*;

607. 61. Francesco Francia, bottega di, *Madonna col Bambino e due Angeli*;

608. 63. Scuola italiana, inizio del XVI secolo, *San Giovanni Evangelista*;

c. 25 r.:

609. 60. Giovanni Bertucci the Elder, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*;

610. 59. Giacomo Francia, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*;

611. 58. Bernardino Luini, *Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e Santa Barbara* (cfr c. 25 v.);

612. 56. (Venturi scrive 53) Cesare Magni, *Sacra Famiglia*;

613. 54. Domenico Puligo, *Sacra Famiglia*;
/ 55. (non numerata) Correggio, *Madonna del Latte* (cfr c. 25 v.);

c. 25 v.:

614. 52. Boltraffio (Boltraffio), *Madonna col Bambino*;
615. 51. Bernardino Luini, *Madonna col Bambino, San Giovannino e Sant'Elisabetta*;
616. 48. Francesco Francia, *Madonna col Bambino e San Giovannino*;
617. 47. Giampietrino, *Madonna col Bambino, San Michele e San Girolamo*;
618. 44. Michele Pannonio, *Musa Thalia*;
619. 68. Ridolfo Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*;
/ 55. (non numerata) Correggio, *Madonna del latte* (cfr c. 25 r.);
/ 58., 51. (non numerate) Bernardino Luini, *Madonna col Bambino, San Giovannino e Sant'Elisabetta, Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e Santa Barbara* (cfr n. 611, n. 615);
/ 48. (non numerata) Francesco Francia, *Madonna col Bambino e San Giovannino* (cfr n. 616);
620. 57. (Venturi scrive 54) Prospero Fontana, *Madonna col Bambino, San Francesco d'Assisi e Santa Caterina d'Alessandria*;

c. 26 r.:

621. 80. Giovanni Francesco Bembo, *Ritratto di gentiluomo (Pallavicino Pallavicini)*;

c. 26 v.:

- / 75. (non numerata) Carlo Crivelli, *Madonna con Bambino in trono*;
/ 74., 78. (non numerate) Vincenzo Catena, *Madonna con Bambino, Santa martire, S. Francesco d'Assisi e donatore, Sacra Famiglia e Santa*;
/ 77. (non numerata) Andrea Previtali, *Madonna con Bambino*;
/ 94. (non numerata) Giorgione, *Ritratto di giovane uomo (Antonio Broccardo)*, (cfr n. 599);
/ 82. (non numerata) Palma Vecchio, seguace di, *Sacra Conversazione*;
/ 84. (non numerata) Scuola veneziana, circa 1515 (Cariani?), *Ritratto di donna (Violante)*;
/ 86. (non numerato) Giorgione, cerchia di, *Ritratto di Giorgione* (cfr n. 600);

c. 27 r.:

622. 87. Palma Vecchio, copia da, *Ritratto di donna*;
623. 85. Parrasio Micheli, *Venere suona il liuto con Cupido*;
624. 90. Moretto da Brescia, attribuito a, *Ritratto di giovane uomo* (cfr c. 29 v.);

cc. 27 v. - 28 r.:

625. 91. Bernardino Licinio, *Ritratto di donna*;
626. 94. Giorgione, *Ritratto di giovane uomo (Antonio Broccardo)*, (cfr n. 599);

c. 28 v.:

627. 99. Girolamo da Santacroce, attribuito a, *San Giovanni Battista*;
628. 101. Gentile Bellini, *Ritratto di Caterina Cornaro* (cfr c. 29 v.);
629. 100. Scuola veneziano – bergamasca, circa 1510-1520, *Madonna con Bambino, San Giovannino e donatore*;
630. 103. Marco Basaiti, *Santa Caterina d'Alessandria*;
631. 102. Marco Basaiti, *Ritratto del doge Agostino Barbarigo* (cfr c. 29 v.);
632. 98. Cima da Conegliano, copia da, *Madonna con Bambino*;

c. 29 r.:

633. 108. Jacopo Bassano, attribuito a, *Ritratto di cardinale*;
634. 112. (Venturi scrive 102) Tintoretto, *Ritratto di donna*;
635. 113. Polidoro da Lanciano, *Madonna col Bambino e San Luigi di Tolosa*;
636. 73. Giovanni Bellini, copia da, *Madonna con Bambino*;

c. 29 v.:

- / 86. (non numerata) Giorgione, cerchia di, *Ritratto di Giorgione* (cfr n. 600);
/ 90. (non numerata) Moretto da Brescia, attribuito a, *Ritratto di uomo*, (cfr n. 624);
/ 94. (non numerata) Giorgione, *Ritratto di giovane uomo (Antonio Broccardo)*, (cfr n. 599);
/ 101. (non numerata) Gentile Bellini, *Ritratto di Caterina Cornaro* (cfr n. 628);
/ 102. (non numerata) Marco Basaiti, *Ritratto del doge Agostino Barbarigo*, (cfr n. 631);
637. 175. Battista Dossi, bottega di, *Riposo durante la fuga in Egitto con San Giovannino e Santa Caterina d'Alessandria*;

c. 30 r.:

638. 170. Girolamo Mazzola Bedoli, *Sacra Famiglia con san Francesco d'Assisi*;
639. 171. Scuola emiliana (?), secondo quarto del XVI secolo, *Artemide ed Orione*;

c. 31 r.:

640. 357 Scuola dell'Italia settentrionale. circa 1520 , *Ritratto di uomo*;

c. 31 v.:

641. 610. Nicolas Regnier, *Giocatori di carte e bari*;
642. 649. Giovanni Battista Tiepolo, *San Giacomo maggiore*;
643. 627. Domenico Fetti, *Parabola dei ciechi*;
644. 609. Domenico Fetti, *Fanciulla dormiente*;
645. 645., 647. Bernardo Bellotto, *Piazza della Signoria a Firenze, La riva dell'Arno a Firenze*;
646. 669. Giovanni Paolo Panini, *Orazione di San Paolo ad Atene*;
647. 766. Bernardo Cavallino, *L'incontro di Anna e Gioacchino*;
648. 760., 763. Francisco de Goya , *Donna con anfora, L'arrotino*;

c. 32 r.:

649. 782. Pedro Nunez de Villavicencio, *Ragazzo con cani*;
650. 793. Scuola dell'Italia settentrionale, seconda metà del XVII secolo, *Uomo con spada*;
651. 788. Maestro del giudizio di Salomone, *San Tommaso*.

Taccuino Budapest – Zagabria

- C. sciolta 2:** 73. Giovanni Bellini, copia da, *Madonna con Bambino*;
c. 1: 98. Cima da Conegliano, copia da, *Madonna con Bambino* (cfr c. 62);
c. 2: 99. Girolamo da Santacroce, *San Giovanni Battista*;
c. 3 r.: 103. Marco Basaiti, *Santa Caterina d'Alessandria* (cfr cc. 3 v., 46);
c. 3 v.: ibid. (cfr c. 3 r.);

- c. 4 r.:** 100. Scuola Veneziano – Bergamasca, circa 1510 – 1520, *Madonna con Bambino, San Giovannino e donatore* (cfr cc. 4 v., 63);
- c. 4 v.:** ibid. (cfr c. 4 r.);
- c. 5 r.:** 1384. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di giovane uomo* (cfr cc. 5 v., 6 r., 6 v., 41);
- c. 5 v.:** ibid. (cfr c. 5 r.);
- c. 6 r.:** ibid. (cfr c. 5 r.)
- c. 6 v.:** ibid. (cfr c. 5 r.);
- c. 7:** 80. Giovanni Francesco Bembo, *Ritratto di gentiluomo* (Pallavicino Pallavicini?), (cfr cc. 8, 9, 60)
- c. 8:** ibid (cfr c. 7);
- c. 9:** ibid. (cfr c. 7);
- c. 10:** 79. Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino e San Francesco d'Assisi* (cfr c. 11, 42, 59);
- c. 11:** ibid. (cfr c. 10);
- c. 12:** 82. Palma Vecchio, seguace di, *Sacra Famiglia con San Francesco d'Assisi ed una Santa*;
- c. 13:** 81. Bonifazio Veronese, copia da, *Madonna con Bambino e Santa Dorotea*;
- c. 14:** 84. Scuola Veneziana, circa 1515, *Ritratto di donna (Violante)*;
- c. 15:** 87. Palma Vecchio, copia da, *Ritratto di donna* (cfr c. 61);
- c. 16:** 90. Moretto da Brescia, attribuito a, *Ritratto di giovane uomo*;
- c. 17:** 94. Giorgione, *Ritratto di giovane uomo (Antonio Broccardo)*, (cfr c. 18);
- c. 18:** ibid. (cfr c. 17);
- c. 19 r.:** 91. Bernardino Licinio (Bernardino Licinio), *Ritratto di donna* (cfr c. 19 v.);
- c. 19 v.:** ibid. (cfr c. 19 r.)
- c. 20:** 95. Giorgione, copia da , *Due pastori*;
- c. 21:** 108. Jacopo Bassano (?), *Ritratto di cardinale*;
- c. 22:** 109. Scuola veneziana, secondo quarto del XVI secolo, *Ritratto di donna*;
- c. 23:** 113. Polidoro da Lanciano, *Madonna con Bambino e San Luigi di Tolosa* (cfr c. 49);
- c. 24:** 110. Paolo Farinato, maniera di, *Madonna con Bambino, San Giovannino, San Michele e Santa Elisabetta*;
- c. 25:** 112. Tintoretto, *Ritratto di donna*;
- c. 26:** 117. Veronese, *Crocifissione*;

- c. 27: 37. Niccolò da Foligno, *San Bernardino da Siena*;
- c. 28: carta bianca;
- c. 29: 1200., 1201., 1202., 1203. Berto di Giovanni Marco, *Teste di angeli*;
- c. 30: 43. Guidoccio Cozzarelli, *Madonna in trono con Bambino, Santa Margherita e Santa Caterina d'Alessandria*;
- c. 31: 474. (Venturi scrive 479) *Giovanni Biliverti, Venere e Amore dormienti*;
- c. 32: 609. Domenico Fetti, *Fanciulla dormiente*;
- c. 33: 622., 623. Giulio Carpioni, *Bacco e Arianna, Bacchanali*;
- c. 34: 645., 647. Bernardo Bellotto, *Piazza della Signoria a Firenze, Veduta dell'Arno a Firenze*;
- c. 35: 651. Giovanni Battista Tiepolo, *Vergine in gloria e Santi*;
- c. 36: 650., 652. Francesco Zuccarelli (Francesco Zuccarelli), *Paesaggio con ponte, Paesaggio con Castello*;
- c. 37: 629. - 640. Giacomo Guardi, *Vedute dei dintorni di Venezia*;
- c. 38: 649. Giovanni Battista Tiepolo, *San Giacomo maggiore* (cfr c. 39);
- c. 39: ibid. (cfr c. 38)
- c. 40: 66. Andrea del Sarto, copia da, *Madonna con Bambino e San Giovannino*;
- c. 41: 1384. Sebastiano del Piombo (Sebastiano del Piombo), *Ritratto di giovane uomo* (cfr. c. 5 r.);
- c. 42: 79. Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino e San Francesco d'Assisi* (cfr c. 10);
- c. 43: 77. Andrea Previtali, *Madonna con Bambino*;
- c. 44: 76. Scuola veneziana, inizio del XVI secolo, *Busto di Santa Martire* (cfr c. 49);
- c. 45: 85. Parrasio Micheli, *Venere che suona il liuto con Cupido*;
- c. 46: 103. Marco Basaiti, *Santa Caterina d'Alessandria* (cfr c. 3 r.);
- c. 47: 113. Polidoro da Lanciano, *Madonna con Bambino e San Luigi di Tolosa* (cfr c. 23);
- c. 48: 119. Jacopo Bassano, *Pastorale*;
- c. 49: 76. Scuola veneziana, inizio del XVI secolo, *Busto di Santa Martire* (cfr c. 44);
- c. 50: opera in collezione privata, non identificata (cfr cc. 51, 52, 53);
- c. 51: ibid (cfr c. 50);
- c. 52: ibid (cfr c. 50);
- c. 53: ibid (cfr c. 50);
- c. 54: 1379. (Venturi scrive 79) Giovanni Battista Moroni, imitatore di, *Ritratto di Jacopo Foscarini (?)*;

- c. 55:** 1242. (109 (Venturi scrive 9)), Marco Basaiti (Marco Basaiti), *San Gerolamo*;
- c. 56:** 1161., 1230., 1231. (non numerate) Sodoma, *Flagellazione, Cattura di Cristo, Andata al calvario*;
- c. 57:** 174. Giovan Filippo Criscuolo, *Morte della Vergine*;
- c. 58:** carta bianca;
- c. 59:** 79. Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino e san Francesco d'Assisi* (cfr c. 10);
- c. 60:** 80. Giovanni Francesco Bembo, *Ritratto di gentiluomo (Pallavicino Pallavicini?)*, cfr c. 7;
- c. 61:** 87. Palma Vecchio, copia da, *Ritratto di donna* (cfr c. 15);
- c. 62:** 98. Cima da Conegliano, copia da, *Madonna con Bambino* (cfr c. 1);
- c. 63:** 100. Scuola veneziano – bergamasca, circa 1510-1520, *Madonna con Bambino, San Giovannino e donatore* (cfr c. 4 r.);
- c. 64:** 62. Pinturicchio, *Madonna con Bambino in gloria*;
- c. 65:** 44. Michele Pannonio (Michele Pannonio);
- c. 66:** opera in collezione privata, non identificata;
- c. 67:** 1253. (non numerata) Moretto da Brescia, *San Rocco curato dall'angelo*;
- c. 68:** 1247. (non numerata) Antonio Maria da Carpi, *Madonna con Bambino*;
- c. 69:** 1356. (118 (Venturi scrive 32)) Pietro da Messina, *Cristo alla colonna*;
- c. 70:** 1032. (non numerata) Marco Palmezzano, *Sacra Famiglia con San Giovannino*;
- c. 71:** 1066. Jacopo da Montagnana, *Pietà*;
- c. 72:** 1448. (non numerata) Moretto da Brescia, *Monaco Benedettino (San Placido?)*;
- c. 73:** 1254. (126 (Venturi scrive 88)) Romanino (Romanino), *Ritratto di uomo*;
- c. 74:** 1143., 1144. (100, 99 (Venturi scrive 49 e “l'altro che gli sta vicino”)) Scuola ferrarese, circa 1460, *Musa con arpa (Melpomene?)*, *Musa che suona il flauto (Euterpe?)*;
- cc. 75 – 81:** dedicate alla Galleria Strossmayer di Agram (Zagabria);
- cc. 82 – 86:** carte bianche.

Taccuino Pittorico

C. 814:

1029. (103.) (non numerata) Michele Giambono, *Madonna con Bambino in trono* (cfr c.

- 819);
1140. (non numerata) Filippino Lippi, *Madonna con Bambino, Sant'Antonio da Padova e un monaco*;
2537. (56.) Jacopo del Sellaio, *Ester e Assuero* (c. 816);
1221. Sebastiano Mainardi, cerchia di, *San Gerolamo nel deserto*;
1369. Filippino Lippi, *San Gerolamo nel deserto*;
1208. (54.) Ghirlandaio Domenico, cerchia di, *San Giovanni in Patmos*;
67. (78.) Bugiardini (?), *Madonna con Bambino e San Giovannino* (cfr c. 815);
23. Sano di Pietro, *La danza di Salomè*;
32. Sassetta, *San Tommaso d'Aquino in preghiera* (cfr c. 816);
39. Sano di Pietro, bottega di, *San Bernardino da Siena*;
21. Giovanni di Paolo, *San Matteo Evangelista*;
24. Benvenuto di Giovanni, *Natività*;
42. Francesco di Giorgio, *Madonna con Bambino e due angeli*;
37. Niccolò da Foligno, *San Bernardino da Siena* (cfr c. 815);
62. Pinturicchio, *Madonna con Bambino in gloria* (cfr. 817);
1143. (99.), 1144. (100.), scuola ferrarese, circa 1460, *Musa Melpomene, Musa Euterpe* (cfr c. 819);
1257. (124.) Lorenzo Costa, *Venere*;
63. (69.) Scuola italiana, inizio XVI secolo, *San Giovanni Evangelista* (cfr c. 817);
103. Marco Basaiti, *Santa Caterina d'Alessandria*;
1242. (non numerata) Marco Basaiti, *San Gerolamo nel deserto* (cfr c. 820);
74. Vincenzo Catena, *Madonna con Bambino, Santa Martire, San Francesco e donatore*;
76. Scuola veneziana, inizio XVI secolo, *Santa Martire*;
78. Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con Santa* (cfr c. 819);
1028. (96.) Liberale da Verona, *Madonna con Bambino* (cfr c. 819);
- 48 (75.), Francesco Francia, *Madonna con Bambino e San Giovannino*;
941. Scuola italiana, circa 1500, *Mezze figure di due uomini*;
998. – 1001. Pordenone, *Santi Evangelisti*;
- 1352., 1353. Pellegrino da San Daniele, *San Giovanni Battista e S. Pietro (Annunciazione)*;
52. (115.) Boltraffio, *Madonna con Bambino*;
- “A Gran nella Primaziale c'è un Lorenzo di Creti”, opera non identificata;

c. 815:

- 46 (73.) Girolamo Marchesi da Cotignola, *Compianto*;
61 (72.) Francesco Francia, bottega di, *Madonna con Bambino e due angeli*;
1209. (74.) Giovanni Boccati, *Madonna con Bambino, sei Santi e angeli*;
48. (75.) Francia, *Madonna con Bambino e S. Giovannino*;
67. (78.) Bugiardini (?), *Madonna con Bambino e San Giovannino* (cfr c. 814);
“79. Sodoma. Madonna assunta. Bagnacavallo??”, opera non identificata;
37. (82.) Niccolò da Foligno, *San Bernardino da Siena* (cfr c. 814);

c. 816:

32. (25.) Sassetta, *San Tommaso d'Aquino in preghiera* (cfr c. 814);
36. (21.) Spinello Aretino, *San Nemesio e San Giovanni Battista*;
1386. (59.) Biagio d'Antonio (?), *Sacra Conversazione*;
2537. (56.) Jacopo del Sellaio, *Ester e Assuero* (cfr c. 814)
68. (58.) Ridolfo Ghirlandaio, *Natività*;
2539. (55.) Imitatore Lippi – Pesellino, *Madonna con Bambino, San Giovannino e un Angelo*;
1208. (54.) Domenico Ghirlandaio, cerchia di, *San Giovanni in Patmos*; 1140 (52) Filippino Lippi (No Amico di Sandro, seguace di Filippino); *Madonna con Bambino, Sant'Antonio da Padova e un monaco*;
1098. (46.) Niccolò di Pietro, *Madonna dell'umiltà*;

c. 817:

42. (Venturi scrive 62) Francesco di Giorgio, *Madonna con Bambino in gloria*;
1128. (63.) Neri di Bicci, *Madonna con Bambino in trono*;
45. (60.) Fra Diamante, *Madonna con Bambino in trono, due Santi e donatore*;
1139. (35.) Giovanni dal Ponte, *Matrimonio mistico di S. Caterina d'Alessandria*;
1090. (29.) Taddeo di Bartolo, *Madonna con Bambino*;
1210 (24) Sano di Pietro, *Madonna con Bambino, due angeli e due Santi*;
1032. (66.) Marco Palmezzano, *Sacra Famiglia con San Giovannino*;
64. (67.) Maestro delle Storie di Griselda, *Tiberio Gracco*;
63. (69.) Scuola italiana, inizio XVI secolo, *San Giovanni Evangelista* (cfr c. 814);

53. (68.) Bagnacavallo, *Madonna con Bambino e San Francesco d'Assisi*;
2317. (70.) Bacchiacca, *Predicazione di San Giovanni Battista*;
62. (83.) Pinturicchio, *Madonna con Bambino in gloria* (cfr 814);

c. 818:

1224. (85.) Bartolomeo di Gentile, *Madonna con Bambino in trono con S. Caterina d'Alessandria e altra Santa*;
1030. (87.) Bono da Ferrara, *Madonna con Bambino*;
98. (Venturi scrive 89), Cima da Conegliano, copia da, *Madonna con Bambino*;
1104. (88.) Antoniazio Romano, cerchia di, *Madonna con Bambino*;
1031. (91.) Filippo Mazzola, *San Cristoforo*;

c. 819:

1028. (96.) Liberale da Verona, *Madonna col Bambino* (cfr c. 814);
1131. (95.) Giovanni Speranza, *Madonna col Bambino*;
78. (97.) Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con una Santa* (cfr c. 814);
75. (98.) Carlo Crivelli, *Madonna con Bambino in trono*;
1143. (99.), 1144. (100.) Scuola Ferrarese, circa 1460, *Musa Euterpe, Musa Melpomene* (cfr c. 814); 1029. (103.) Michele Giambono, *Madonna con Bambino in trono* (cfr c. 814);

c. 820:

1066. (105.) Jacopo da Montagnana, *Pietà*;
1242. (109.) Marco Basaiti, *San Girolamo nel deserto* (cfr c. 814);
102. (111.) Marco Basaiti, *Ritratto del doge Agostino Barbarigo*;
1114. (119.) e 1112. (120.) Francesco de' Franceschi, *Santa Martire e Santa Maddalena*;
1247. (123.) Antonio Maria da Carpi, *Madonna con Bambino*;
1356. (118.) Pietro da Messina, *Cristo alla colonna*;
1254. (126.) Girolamo Romanino, *Ritratto di uomo*;
610. (197.) Nicolas Regnier, *Giocatori di carte e bari*;
427. (747.) Johann Christian Roos, *Pastore con famiglia alla fonte*;
369. (344.) Matthius Meyvogel, *Carità romana*;
322. (349.) Abraham de Cooghe, *Paesaggio italiano*;
310. (348.) Hendrick Mommers, *Piazza del Popolo*;

207. (357) Willem van Nieulandt the Younger, *Rovine romane con colonna di Igel*;

c. 821:

232. (409.) Jan Baptist Weenix, *Paesaggio romano con rovine e porto*.

2. Trascrizione Carteggio

[1

Da: Francois de Pulszky

A: Adolfo Venturi

Budapest, 09/04/1979]

Budapest Musée u 9 Avril /1879

Monsieur

Vous demandez des renseignements sur les selles d'ivoire du Musées de Budapest. Il y en a trois, semblables a celles du Bargello, mais elles sont en ivoire non pas en os. Il y a une encore au Musée de Szombathely (l'ancienne Sabaria) deposees par les Princes Batthyanyi, je connais une cinquième de l'exposition de Vienne, cela fait avec les selles du Bargello et de [?] en tout sept selles, toutes de la même époque et de la même technique. Celles du Musées, [?], de Szombathely et de Vienne ont toutes des inscriptions en bas Allemand, donc elles appartiennent a l'art de bas Rhin on poursuit les [?noms?] Bourghignons [?] a leur époque, c'est la commencement du quinzième siècle ou la fin de quatorzième. C'est donc a fait le style des derniers trecentistes, on des premiers quattrocentistes. Des sujet, ne se rapportent pas aux Saints legendes, mais aux Roman de le chavalerie, je n'avais pas encore le temps de m'en occuper serieusement, la Chanoine Florian Romer qui a publié un memoire (en langue hongroise) sur les selles de notre Musées, y croit reconnaître des episodes du roman de Tristan et Iseut (Isotta) du maitre Godefroi de Strassbourg. Les documents de notre Musées ne contiennent rien sur la provenance de ces selles, une vient d'un Comte Batthyanyi. Elles sont été photographiés par Mr Kloesz photographe de [?].

Je suis bien fache de ne pouvoir vous donner des renseignements plus precis.

Francois de Pulszky

Inspector general de Musees

et Biblioteques du Royamme

[2

Da: G. Klösz

A: Adolfo Venturi

Budapest, 13/05/1879

Trascrizione non effettuata per incomprendibilità della grafia]

[3

Da: V. A. Tattay, Regio Consolato Generale d'Italia

A: Adolfo Venturi

Budapest, 24/08/1897]

Budapest, 24 agosto 1897

Carissimo S. Comm.re,

Eccole una lettera del Conte Nigro pel Principe Clary, mediante la quale ella otterrà sicuramente le facilitazioni assicurate.

Non sarebbe male se che scrivesse una riga a S. E., per ringraziarlo della sua cortese intercessione.

Disponga di me in ciò ch'io posso, ed a rivederla o qui o in Roma.

Aff.mo suo

V. A. Tattay

P. s. mi permetto di ricordarle il promessomi invio dei regolamenti in vigore per l'esportazione degli oggetti d'arte.

[4

Da: Simon Meller

A: Adolfo Venturi

Budapest, 31/12/1900]

Budapest, 31 dicembre 900

Illustrissimo Signor Professore,

mi scusi che non ho scritto tanto tempo, ma disgrazie familiari mi hanno impedito in tutti i miei doveri. Tante grazie per la fotografia mandata, mi dispiace soltanto di non aver ancora abbastanza materiale per stabilire la storia o l'importanza dello smalto milanese. Ma spero che nuove ricerche ancora mi aiuteranno.

Ora ho finito un articolo sopra l'architettura antica di Roma; frutto dei miei studi nella città indimenticabile. Spero di pubblicarlo più tardi anche in tedesco.

Al signor Commendatore saluti sinceri, e tutto ciò che desidera per l'anno nuovo del

nuovo secolo. Forse non ha ancora dimenticato il Suo devotissimo
Simone Meller.
Buapest IV. Dávid u. 18.

[5

Da: Simon Meller

A: Adolfo Venturi

Budapest 26/03/1901]

Budapest, 26 Marzo 901

Caro Professore, innanzi tutto le domando perdono di non aver ancora risposto alla Sua gentilissima lettera del 10 gennaio, ma sono molto occupato di trovare qualche occupazione, poichè è difficilissima nella nostra bella Ungheria di vivere dalla storia dell'arte . Ma spero di ottenere infine un posto in qualche museo e dopo sarò il più diligente corrispondente di Lei e dell'Arte. Infatti mi farà grandissimo piacere di mandarle delle notizie sopra le cose d'arte e sopra i musei, anzi di aggiungere piccoli estratti degli articoli sopra l'arte che appariscono nei nostri giornali artistici. Tante grazie a Lei per la distinzione di poter entrare tra i corrispondenti del Suo giornale.

Il Sign. Hampel ora fa fare delle fotografie di cose barbariche del museo e di cofanetti bizantini e gliene manderà volentieri, intanto La prega di mandargli delle fotografie di castel Trosino e di Nocera Umbra che aggradirà moltissimo.

Le mando le mie congratulazioni sincere pel bellissimo primo volume della Sua storia dell'arte italiana. Penso illustrarlo nel nostro periodico Budapesti Szemle.

Con auguri affettuosi

Simone Meller.

Il mio indirizzo è: Budapest, VI. Dávid u. 18.

[6

Da: J. Hampel

A: Adolfo Venturi

Budapest, 20/04/1901]

Budapest, 20 aprile 1901.

Caro Signore. La ringrazio della gentile lettera del 10 aprile e devo confessarle che

senza il Dre. Meller non mi sarei ricordato della fotografia. Da lui ho inteso, che si tratti di un cambio fra noi, [?vol dire?]: fra la sezione archeologica del museo naz. ed il museo delle Terme. Il nostro museo darebbe una serie di fogli rappresentanti oggetti della nostra epoca, detta della migrazione in cambio per le fotografie fatte delle antichità di Castel Trosino ecc.

Sapendo che il cimitero di Castel Tros. sta esser pubblicando, è ben naturale, che per un certo tempo quei fogli, che ci manderanno, staranno chiusi nello scrinio e non potranno esser pubblicati prima della pubblicazione italiana; mentre tutte le fotografie che noi mandiamo le manderemmo senza [?altra?] restrizione.

La prego dunque Caro Signore abbia la compiacenza di farmi sapere quando posso sperare di trovarmi in possessione delle fotografie destinate per il museo e quante ne saranno. Da parte nostra, possiamo mandare in cambio circa una dozzina di fogli e mi affretterò di far prepararli nel momento, che avrò la breve notizia della roba, che da Roma si può sperare ed anche prenderò cura che gli oggetti dei quali Lei si occupa specialmente vi siano # nella # compresi.

La Signora mia La ringrazia dei suoi saluti ed io La prego di credermi il Suo devotissimo

Hampel

[7

Da: Simon Meller

A: Adolfo Venturi

Budapest, 25/11/1901]

Budapest, 901, 25/XI.

Carissimo e maggiore mio,

mi scusi di non aver scritto tanto tempo, ma in verità non è accaduto nulla che meritasse d'esser scritta. Ora La posso avvertire che dal mese passato ho già ottenuto un posto nella nostra Galleria Nazionale, e specialmente nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, ove adesso lavoro per mettere in ordine nostra raccolta interessante. Ho letto nel Suo giornale le mie piccole notizie, ma in uno stile dolce veramente italiano. Ve ne sono molto grato.

Come Lei vede comincio già dimenticare questo poco di italiano che ho imparato là, e credo che bisognerà ritornare nel vostro magno paese quanto prima per rigenerarmi un

poco.

Ora scrivo i miei studi fatti sopra Michelangelo, che faranno un volumetto e che sarà stampato prossima primavera.

Se accadrà qualche cosa, non mi dimenticherò di scriverlo al Suo giornale.

Con saluti affettuosi il Suo um.mo Servitore

Simone Meller.

Indirizzo: Galleria Nazionale, V. Akadémia utcza.

[8

Da: G. Finger, Regio Consolato Generale d'Italia

A: Adolfo Venturi

Budapest, 06/02/1902]

Budapest, 6 Febb.o 902.

Illustre Signor Professore,

scuserà innanzitutto se Le rispondo con qualche ritardo. Occupatissimo, poteva però permettermi tale dilazione, poichè quel quadretto, attribuito al Giorgione, esiste tuttora e nelle medesime mani.

Il curatore della successione Pulszki, della quale, come Ella sa, quell'oggetto fa parte, dubitando che si tratti di una cosa forse di molto valore, non vuole sobbarcarsi alla responsabilità di cederlo sotto mano, amenochè non gli venisse offerto un prezzo maggiore di quello col quale venne posto nell'inventario, prezzo che è di fior. 80 (circa lire 170). Egli intende perciò comprendere quell'oggetto nella pubblica asta che allestirà per vendere, al miglior offerente, gli oggetti ancor esistenti. A tale scopo egli farà precedere all'asta medesima un'esposizione degli oggetti al pubblico.

L'avvocato Bene, ch'è il curatore, col quale la S. V. Ill.ma ebbe pure occasione di intrattenersi in proposito, mi ha promesso, di avvertirmi, con debita anticipazione, del giorno che sarà fissato per l'asta in questione, affinchè Ella possa, se crede, approfittarne.

Nel riferirle pertanto questo stato di cose, prego la S. V. Ill.ma di voler sempre ed in qualunque modo disporre dei miei servizi, che mi farà un onore e piacere di esserle utile per quanto possa.

Il Marchese Cusani ringrazia dei saluti mandatigli e mi incarica di ricambiarli sentitamente.

Mi creda, illustre Signor Professore, con gli atti di mia particolare deferenza.

A Lei devoto

Dott. Guglielmo Finger

[9

Da: Simon Meller

A: Adolfo Venturi

Budapest, 06/03/1902]

[Carta intestata della Galleria Nazionale]

Carissimo Professore, in verità non posso pensare a fare lo studio sopra gli smalti milanesi, tanto sono occupato di altre faccende. Le mando con questa quella notizia che mi ha dato sopra detti smalti, e le manderò volentieri tutte le fotografie che Lei mi domanderà.

Quanto al disegno di Ercole di Roberti, è già stato pubblicato nel: Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina u. a. Sammlungen.

Nel ufficio ho molto da fare perchè son occupato col riordinamento della collezione Delhaes, che ci è stata legata e che contiene incirca 15000 stampe e 1500 disegni.

Tanti saluti a Lei e al Monsignor Fraknói.

Il suo devotissimo

Simone Meller.

Budapest, 902 6/III.

[10

Da: G. Finger

A: Adolfo Venturi

Budapest, 05/10/1904]

Dr. FINGER

Bpest, 5 Ottobre 904.

Illustre Professore. Per un grave lutto in casa mia - la morte della mia amatissima madre - appena ier l'altro mi fu data la possibilità di ricevere la pregiata Sua lettera del 28 Settembre n. s.

Rimasi sconfortato di non aver potuto esserle utile. Va da sè che sono sempre e col

massimo piacere a disposizione della S. V. Ill.ma. Essendo però, proprio in questi giorni, molto occupato, Le sarei gratissimo se volesse concedermi una breve dilazione. Al Hôtel London, dove mi ero tosto recato, mi dissero che Ella fosse già ripartito fin dal 30 Settembre n.s.

Non appena pertanto potrò procurarmi notizie circa quel quadretto mi affretterò a comunicargliele.

Intanto voglia gradire le mie più sentite scuse per l'involontario ritardo e credermi, cogli atti del massimo ossequio, di Lei, illustre Professore,
devotissimo

Dott. Guglielmo Finger

[11

Da: Sándor Lederer

A: Adolfo Venturi

Budapest, 30/03/1906]

Budapest, 30. Marzo. 1906.

Illustrissimo Signore Professore,

il più recente numero del suo splendido periodico dà una descrizione della mia quadreria. Favorisca gradire per la sua straordinaria premura e per la distinzione della quale mi onora i miei più vivi ringraziamenti. So bene che il suo preziosissimo l'Arte, dispone di un materiale ben lungi più pregevole che le mie modeste cose. Tanto più apprezzo la Sua compiacenza, che mi servirà di nuovo di emulazione e continuerò a portare la medesima ammirazione e passione per l'arte della sua patria, come l'ho fatto nel passato.

Coi sensi della mia riconoscenza fedele, ho l'onore di dirmi il suo devotissimo
Lederer Sándor.

[12

Da: Gabriel de Térey

A: Adolfo Venturi

Budapest, 22/01/1910]

22. Janvier 1910.

Cher Monsieur,

Le nouveau catalogue de notre galerie des maîtres anciens vient de paraître et je me prends la liberté de vous l'envoyer. C'est la II édition qui a été tout à fait refaite comme vous le verrez par l'avant – Propos. J'ai ajouté aussi une table sympathique et la liste des tableaux, qui font l'augmentation depuis l'ouverture du Musée en 1906 jusqu'à la fin de 1909.

Vous trouverez cette liste sur pag. 326 – 329. En outre, j'ai mis à chaque tableau l'opinion de mes collègues, sans indiquer à extension la littérature afin que le catalogue ne devienne pas trop volumineux. Dans une liste spéciale vous trouverez les tableaux qui étaient autrefois exposés à la Galerie Nationale et qui se trouvent maintenant au dépôt (pag. 260 – 286). De cette manière, je crois et j'espère, que j'ai mis tout ce qui était nécessaire pour rendre le catalogue utile aux amis d'art. Je vous serais très – reconnaissant, si votre temps le permet, d'écrire quelques mots sur ce catalogue dans votre excellente "L'Arte", dont je suis étonné depuis le commencement: 1888!

En vous remerciant d'avance, veuillez agréer, cher Monsieur, mes salutations distinguées.

Votre tout dévoué

Dr. Gabriel de Terey

[13

Da: Simon Meller, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest 25/10/1919]

Budapest li 25 ottobre 1919.

Carissimo Professore!

Mi prendo la libertà di presentarLe la Signorina Margherita Baracs che s'occupa di storia dell'arte e pensa di completare i suoi studi a Roma. Ella è studente della nostra Università e diligentissima nella scienza nostra.

Con gli affettuosissimi saluti il Suo obb.mo Servitore

Simon Meller

Direttore al Museo delle Belle Arti.

[14

Da: Simon Meller, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi
Budapest, 28/10/1919]

Budapest li 28 Ott. 919

Carissimo Professore!

Le raccomando caldissimamente la Baronessa Ida Kohner, figlia del B. A. Kohner il di cui magnifica collezione di quadri e sculture Lei ha forse veduto qui. La Signorina Baronessa è pittrice distintissima e pensa restare più tempo a Roma, dove vorrebbe vedere le collezioni pubbliche e private. Con saluti affettuosissimi

il di Lei obb.mo servitore

Simon Meller.

[15

Da: Sándor Lederer

A: Adolfo Venturi

Budapest 01/11/1919]

Budapest, Andrassy ut 130

1. Nov. 1919.

Egregio Signore!

Approfitto dell'occasione, che mia parente si rende a Roma, per salutarla di tutto cuore, dopo tanto tempo di vicissitudini e pieno di dolore!

Dunque mi permetta di raccomandare alla Sua amabile accoglienza la Signorina Baronessa Ida Kohner porgitrice di questa.

Le sarei infinitamente grato per ogni attenzione, che avrà la bontà di recare alla mia raccomandata, e mi sarebbe un piacere di ricevere tosto le sue notizie, sempre da me apprezzate. La prego di credermi il su devotissimo ammiratore

Sándor Lederer

[16

Da: Simon Meller, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest 15/06/1921]

Budapest li 15 giugno 1921.

Carissimo Professore

in questo momento sto a ricevere la sua dal II/VI. Mi dispiace infinitamente, che non sarò a Budapest durante la Sua visita, ma sono costretto di andare via domani mattina colla mia famiglia. Ho avvertito il Signor Sándor Lederer (habita Andrassy ut 130, Telefono: 126-20) che sta [?tutt'affetto?] alla sua disposizione. Nel Museo nostro ho avvertito il Signor Dott. de Petrovics, direttore generale del Museo, che spera d'aver l'onore di fare la Sua conoscenza e che Le farà vedere tutto che Lei desidera, e la Signorina Dott. Edith Hoffmann, che farà tutto il possibile per servirLa.

Spero che nell'autunno verrò a Roma dove vive una mia sorella che ha [?visitato?] pure le sue lezioni all'Università e che [?a Roma?] avrò l'occasione di vederla dopo tanti anni.

Con salui affettuosissimi

il Suo obb.mo servitore

Simon Meller.

[17

Da: Sándor Lederer

A: Adolfo Venturi

Budapest, 16/06/1921]

Illustrissimo Signor Professore!

Mi è infinitamente grato di poter salutarvi di nuovo, dopo tanti tempi di vicissitudine! Profitto dell'occasione di pregarlo, di disporre di me in qualunque servizio. Indirizzo: Andrassy str. 130, vicinissimo al Museo. Telefon: 126-20. In ogni caso mi presenterò sabato mattina alle ore 9 (a. m.) nell'albergo Hungaria, e mi ritengo fortunato d'essere a' suoi ordini.

Anche mi permetto di pregarlo, Lei e la Signorina Maria Perotti, di voler usar la gentilezza di venire al lunch presso di me sabato (ore 13 p.m.).

Godo infinitamente di rivederla e La prego di credermi il servo suo devotissimo

Sándor Lederer

Venerdì, 16 giugno, 1921.

[18

Da: Sándor Lederer
A: Adolfo Venturi
Budapest, 07/07/1921]

Budapest, Andrásy Str. 130. 7/VII 1921.

Illustrissimo Signore Professore!

Mi è infinitamente grato, di poter trasmettere le fotografie che svegliarono il Suo interesse; benchè disgraziatamente debole, tanto il crocifisso, come le angeli musicanti, appo di me.

E se per caso il Signore Térey, negligerebbe la sua offerta di alcune fotografie del museo, La prego di darmi i ordini e mi darò premura di essere al Suo servizio e compiacca di essere persuaso, che nessuno lo farà più volentieri!

Con sensi di profondissima riconoscenza rimango aspettando il gruppetto di estratti de l'Arte, tanto più caro per me, come durante la guerra, siamo stati esclusi quasi di tutti pubblicazioni del estero. E quanto al Suo "Raffaello" - caro Signor Professore - La prego scusarmi se - benchè il cor orat - il mio linguaggio si mostra insufficiente per tutto, che vorrei esprimere! Piacciavi gradire i miei sinceri ringraziamenti per questa prova di fiducia e affezione, che m'obbliga per tutta la mia vita verso di Lei e sarà veramente uno dei ricordi più caro che possederò! In attesa di questi doni immeriti La prego di credermi il servo suo devotissimo

Sándor Lederer

La grande tavola col crocifisso (290 x 117 ½) fu acquistata dal Pulszky 1893 in Venezia presso Luigi Rosmini per pochi fiorini (credo 675!): figurava nel Suo inventario come Maniera del Castagno. Nel 1918 fu preso fuori del deposito, con l'etichetta Lorenzo di Viterbo - insegnamento del Berenson.

[19

Da: Gabriel de Térey
A: Adolfo Venturi
Budapest, 02/01/1922]
Musée des Beaux – Arts
VI. Aréna – ut 41
Budapest, le 2. I. 1922.
Très – honoré Monsieur le Professeur!

Il y a quelque temps que je me suis permis de vous envoyer quelques photographies. J'ai envoyé les photographies à votre adresse: rue Savelli 48, ne sachant pas que vous avez changé votre domicile, en même temps je vous ai aussi écrit une lettre. Les photographies m'étaient retournées par la post et je ne sais pas, si vous avez reçu ma lettre. C'est Monsieur Alexandre Leverer qui avait la bonté de me donner votre nouvelle adresse et j'espère que vous avez bien reçu les quatre photographies. Puisque Monsieur Leverer m'a dit que vous possédez déjà le photographie d'après le Christe avec Marie es saint Jean, tableau que Pulszky a acheté et dans l'inventaire il figure comme: Lorenzo da Viterbo. Selon ma promesse je vous ai envoyé les photographies du jeune homme et de la jeune fille, qui sont catalogués comme œuvres de Palma Vecchio. Ils proviennent de la collection de l'archiduc Léopold Guillaume, qui était gouverneur des Pays Bas. Sa grande et importante collection fait le fond de la Galerie Impériale. Les deux petits tableaux portaient dans la collection de l'archiduc Leopold Guillaume en 1659 le nom de Palma Vecchio et ils étaient publiés sous ce nom par Théodore de Frimmel, D.r. Hedela et Dr. Borenius, sont du même avis. Quant à moi j'avais toujours mes doutes, j'ai pensé plutôt à Bissolo et je me souviens que l'avant dernière fois quand vous avez visité notre Galerie vous pensiez aussi à Bissolo et j'ai publié votre opinion dans le catalogue hongrois de 1918 (nr. 180a). En ce moment je ne pense plus à Bissolo.

Outre ces deux photographie je me suis permis de vous envoyer les photographies d'après deux autres tableaux italiens. Le charmant jeune homme avec un paysage très délicate est selon l'opinion de Herbert Cook et Dr. Borenius de Jacopo del Sellaio, ils connaissent le tableau seulement d'après photographie. L'autre tableau avec la Vierge douloureuse est très intéressant, il me semble être très après du Titian. Les cheveux sont blond – jaune, le manteau a une couleur rouge – violet – saumon. Je crois que le tableau, qui est en excellente condition, était une fois plus grand. Je vous serais très reconnaissant, si vous aviez la grande bonté de m'écrire votre opinion érudite sur ces tableaux.

Je profite de cette occasion pour vous féliciter à l'occasion du nouvel an. Veuillez agréer, très honoré Monsieur le Professeur, mes salutations sincères.

Votre très dévoué

Dr. Gabriel de Térey

[20

Da: Sándor Lederer

A: Adolfo Venturi

Budapest, 29/02/1924]

Budapest, VI. Lendvai utca 6.

29. febr. 1924.

Illustrissimo Signore Professore! Fin oggi ho sempre differito a dare espressione alla mia profonda riconoscenza, che sento per la ricevuta del fascicolo festoso dell'Arte, composta interamente da Lei - della quale si degna onorarmi - perchè fidavo da settimana a settimana, di poter render i miei omaggi personalmente.

Tuttavia ardisco sollecitarla, che spero che nella seconda metà del marzo questo mio desiderio si compirà, - spero di riveder Roma e di riveder Lei, - favori che accresceranno sempre i sentimenti di profondissima stima ed alta considerazioni coi quali mi ascriverò [?] di potermi dichiarare Suo servo devoto e riconoscentissimo
Sándor Lederer.

[21

Da: G. Gombosi

A: Adolfo Venturi

Budapest, 30/06/1924]

Budapest, 30. ag. 1924.

Preg. -mo Signore,

Le mando acchiuso un breve resoconto di una opera giovanile del S. del Piombo, finora sconosciuto, per offrirlo alla Sua Rivista, se ne può fare utilizzazione. Ma poichè l'italiano non mi è troppo familiare e il lavoro è probabilmente inservibile concernente la lingua, ho acchiuso anche una traduzione tedesca, colla preghiera di confrontarli e correggere il testo italiano secondo il tedesco là, dove si trovano errori. Se tutto il testo italiano doveva essere fatto di nuovo, pregoLa di farlo fare alla mia spese. Acchiudo anche una fotografia del dipinto, fatta dall'originale, (Weinwurm, Budapest) e una necessaria del Palma. Le altri tre, che devono essere riprodotte secondo la mia opinione, (la "Fornarina", la "Maddalena" e la "Salome" del Piombo,), sono a trovare dappertutto, f. a. nelle monografie illustrate del d'Achiardi e del Bernardini.

Nel caso, che Lei non può impiegare lo studio per qualche motivo, pregoLa di rimandarmi la fotografia, perchè non posso procurarmi altri esemplari; ella dovrebbe

essere fotografata da nuovo, che è cosa quasi impossibile fra le situazioni di qui.

Per la sua fatica ringraziando anticipatamente

si firma obb. -mo

Giorgio Gombosi

Fino al 20. Ottobre:

BUDAPEST, V. Szemelynök-u.7. III.2.

Dopo il 20 Ottobre:

FIRENZE, Pal. degli Uffizii, Istituto tedesco di storia dell'arte.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Beigelegt schicke ich ein en kurzen Bericht über ein bisher unbekanntes Frühwerk Sebastiano del Piombos, um es für Ihre Zeitschrift, wenn sie e brauchen kann, anzubieten. Nachdem mir aber die italienische Sprache nicht sehr geläufig, und die Arbeit spachlich wahrscheinlich unbrauchbar ist, habe ich gleichzeitig eine deutsche Uübersetzung mitgegeben. Ich bitte Sie, die beiden Texte miteinander zu vergleichen, und, wo im Italienischen ev. sinnstörende Fehler vorkommen, dieselben nach dem Deutschen zu verbessern; wenn ev. die ganze Uebersetzung neu angelegt werden müsste, lassen Sie das, bitte, auf meine Kosten tun.

Eine Photographie des betr. Bildes lege ich ebenfalls bei, (Aufnahme: Weiwurm, Budapest,), die nötige von Palma Vecchio ebenfalls. Die übrigen drei, welche nach meiner Ansicht abgebildet werden müssten, (Die "Fornarina", die "Magdalena" und die "Salome" des Piombo,) sind überall vorzufinden, u. a. in den Monographien von d'Achiardi un Bernardini.

Insofern Sie aus irgend einem Grunde die Arbeit nicht brauchen könnten, bitte ich Sie die Photographie mir zurückzuschicken, denn ich kann sie mir nicht in neuen Exemplarem besorgen, sie müsste in diesem Falle neu aufgenommen werden, was bei den hiesigen Verhältnissen eine Sache der reinsten Unmöglichkeit wäre.

Für Ihre Mühe invoraus herzlichst dankend mit bes. Hochachtung

Georg Gombosi

[22

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 09/05/1925]

Monsieur,

Nous avons la visite de M. Landolfi au Musée et certainement cela aurait été d'un grand avantage si, dans notre Galerie ancienne, notre ami commun M. Alexandre Lederer aurait pu lui servir de guide.

Malheureusement pour nous et nos amis l'excellent M. Lederer est mort l'année dernière, le 4 octobre, après une maladie de quelques jours.

M. Landolfi nous a remis votre article sur Pisanello dédié à notre oher et regretté collègue, que j'ai fais parvenir à la famille. La Vve Mme Lederer vous remercie beaucoup pour cette aimable attention.

Veuillez recevoir, Monsieur, l'expresion de ma haute considération.

Budapest, le 9 Mai 1925.

A. Petrovics

Directeur du Musée des Beaux Arts

[23

Da: G. de Terey

A: Adolfo Venturi

Budapest, 24/09/1925]

Musée des Beaux Arts

VI. Aréna - út 41

Budapest (Hongrie)

le 24 Sept. 925.

Très - honoré et cher Monsieur le Professeur!

J'ai pris la liberté de vous envoyer deux photographies et je vous prie de les bien vouloir [?] pour votre collection.

1) La Madone avec l'Enfant et le petit Saint Jean vous intéressera et sera, je crois, une bonne addition des ouvres de Bartolomeo Veneto. Le tableau était peint sur bois et été transferé sur toile; pour le moment il est collé sur bois. Il appartient à un collectionneur de Budapest qui aimera savoir votre erudit opinion. Je trouve bien de relations avec Previtali, qui était aussi élève de Bellini. Je crois que le maître est bien déterminé: Bartolomeo Veneto.

2) Le deuxième tableau de l'école de Leonardo m'a été offert, mais je ne sais si [?] [?] de

l'esprit. La composition est bien connue par le tableau en seminario Patriarcale à Venice et j'ai vu il y a quelques semaines le tableau, qui est tellement abbimé. Le tableau dont la photographie je me permet de vous envoyer, est superbe et en excellent condition, de vraie splendide. Tous les deux tableaux étaient faits d'après une version de Leonardo. Quant un tableau de Venice Gronau vit que c'est probablement une copie d'après Boltraffio, Seidlitz croit à Predis, mais il a tort. Quant un tableau dont vous recevrez la bonne photographie, va sous le nom de Bern. de' Conti! Il y a bien des difficultés de déterminer just les tableaux Leonardesques. La main de la Madone est la même de la femme de la Collection Czartoryski, l'enfant et St. Joseph sont bien connus. Je vous [? serais?] très - reconnaissant si vous auriez la bonté de me communiquer votre opinion erudite sur ce superbe tableau aussitôt que possible - peut-être sur une cart postal. (Peint sur bois 74 x 59 cm).

J'ai infiniment regretté que je n'ai pas reçu votre lettre et que je n'ai pas eu le grand plaisir d'être ensemble avec vous dans notre Galerie. J'espère que vous avez fait un bon voyage et vous trouvez bien.

Le charmant petit tableau de Jacopo del Casentino j'ai reçu comme cadeau pour le Musée, présenté par Sir Joseph Duveen de New York. Il porte la date de 1345 - le seul tableau du maître avec une date. Il représente la Madone avec l'Enfant sur un trône, entourée de 18 Saints et anges. Ancienne collection du Prince Usuroff, ancien ambassadeur russe à la court de Vienne.

En attendant de vous lire bientôt, veuillez accepter, je vous prie, mes salutations bien cordiales. Votre tout dévoué

Dr Gabriel de Terey.

[24

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 15/11/1927]

Budapest, le 15 Nov. 1927.

Monsieur le Sénateur,

Vous voudrez bion m'excuser pour l'envoi tardif des photos que vous désiriez avoir pour l'ouvrage important que vous préparez. Ayant été absent pour quelque temps c'est maintenant seulement que J'arrive a rassembler toute le matière.

Vous trouverez parmi les épreuves la photo d'un tableau de la Coll. Lederer, représentant une Madonne de Girolamo da Treviso, que Mme Lederer a été assez aimable de me remettre. Ci inclus aussi la photo du dessin que vous disiez être l'oeuvre d'Ercole Roberti.

Il n'a pas échappé à votre attention je crois la publication d'un dessin d'Ercole Roberti se trouvant au Musée de Francfort et paru récemment dans le recueil de R. Schrey "Stift u. Feder" (Année 1927. II. Halbjahr.)

Permettez moi de vous rappeler votre promesse faite au sujet de la publication de ce dessin dans notre Annuaire. Vous m'obligeriez si vous vouliez bien me faire parvenir votre article jusqu'au mi décembre.

Ce sera un honneur et un plaisir pour nous de voir figurer votre nom dans l'Annuaire du Musée.

Veuillez accepter, Monsieur le Sénateur, mon envoi de photos comme une modeste revanche pour votre article que vous voulez bien nous céder.

Je vous prie de remettre mes salutations très cordiales a vos aimables compagnes de voyage dont la connaissance m'a fait grand plaisir et veuillez agréer l'assurance de ma haute considération.

Alexei Petrovics

[25

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 17/01/1928]

Budapest, 1928 - 17 Gen.

Illustrissimo Signore Senatore!

Sono ammalato già la settimana terza e finora non ho potuto nemmeno scrivere. Questa è la cagione, che non La ho ringraziata della Sua gentilissima lettera, del quale Ella m'ha onorato. Gradisca adesso, La prego, l'espressione della mia profonda riconoscenza verso di Lei ed i miei auguri veramente sinceri per il nuovo anno. Sia quest'anno per Lei, illustrissimo Signore Senatore, di nuovo l'anno del lavoro produttivo, - di quel lavoro, che Ella continua per il bene dell'arte e della scienza con fervore senza pari e con successi ricchissimi, che desta ed aumenta sempre la nostra ammirazione verso di Lei. Sia Ella anche in quest'anno il nostro esempio nella giovinezza dell'anima e nell'amore

inesauribile dell'arte. Mi rallegro, che Lei non si sia dimenticato della Sua promessa gentile. Faccio veramente calcolo su codesto articolo e sarei molto obbligato, se Ella volesse aver la gentilezza di mandarmi il manoscritto fino al 15 febbraio al più tardi. Avrò cura che le illustrazioni siano fatte secondo il Suo desiderio.

Sperando di rivederla anche in quest'anno, mi creda

il suo devotissimo

Alessio Petrovics

[26

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 20/09/1929]

Budapest 1929. IX. 20.

Illustrissimo Signor Senatore,

Le mando qui accluso il volume recentissimo del nostro Annuario, che è ornato del suo nome. Voglia accettarlo, illustre Signor Senatore, come il segno modesto della mia profonda riverenza e di quella gratitudine che sento per la Sua collaborazione cospicua.

Ho sentito con piacere nei ultimi giorni dal Suo gentile e simpatico allievo venuto da noi, che Ella gode di buona salute. Mi rallegro sempre, quando me visitano i Suoi allievi, non soltanto perchè così conoscono il nostro Museo, ma perchè mi danno notizia da Lei, a Chi pensa sempre con stima profonda e con animo grato

il suo devotissimo

Elek Petrovics

[27

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 25/08/1930]

BUDAPEST, 25. Agosto 1930

VI., ARÉNA-UT 41.

Illustre Senatore,

domando scusa, se la mia risposta arriverà con qualche ritardo: ero assente di Budapest

per alcune settimane, quando è arrivata la Sua gent. lettera. Mi creda gratissimo per la cortesia, con cui Lei si offre a soddisfare alla mia domanda e sarò obbligato in modo particolare per la fotografia del quadro in collezione privata, per cui spero ottenere anche il Suo gent. permesso di pubblicarlo.

Lieto di poter servire anche da parte mia, faccio spedire con la stessa posta d'oggi la richiesta copia della nostra Allegoria di Bronzino.

Porga, illustre Senatore, i più cordiali saluti alla Dott.ssa Perotti da parte mia, e mi creda con divozione ed affetto

Suo obbl.mo

Alessio Petrovics

[28

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 17/11/1933]

BUDAPEST, 17. Nov. 1933.

VI., ARÉNA-UT 41.

798/1933

Illustre Signor Senatore,

ho l'onore di mandarLe qui accluso le fotografie del bronzo attribuito dal Meller a Leonardo da Vinci. Mi rallegro, che questa statuetta del nostro Museo, sia trattata nel suo libro futuro, che aspetto con grande interesse.

Voglia gradire, Signor Senatore, i miei ossequi profondi

il suo devotissimo

Alessio Petrovics

[29

Da: E. Petrovics, Museo di Belle Arti

A: Adolfo Venturi

Budapest, 20/11/1934]

BUDAPEST, 1934. XI. 20.

Illustre Signor Senatore,

in risposta alla sua pregiata lettera del 12. XI. 934 ho l'onore di avvisarLa, che la fotografia dello schizzo di Leonardo, rappresentante zampe di cavallo, fu mandata insieme colle altre al Monsignore Carusi già il 7 dic. 1933. Ho anche informato il Monsignore, che non possiamo spedire le lastre, perchè sono di proprietà del nostro Museo, sono iscritti nell'inventario. Se Ella desidera d'avere anche la lastra, bisogna far fare nuova fotografia, la quale - in grandezza naturale - costerebbe c. 12 pengó d'oro. Perciò La prego di voler avvisarmi dalla Sua intenzione.

RingraziandoLa delle Sue gentili ed amichevoli righe La prego di gradire i miei ossequi distinti

il Suo devotissimo

Alessio Petrovics

[30

Da: J. Hahn

A: Adolfo Venturi

Budapest, 25/09/1935]

JOHN HAHN

ART EXPERT

I. ATTILA-KÖRUT 2.

BUDAPEST, HUNGARY

Phone 576 - 06.

Budapest, le 25. septembre 1935.

Excellence

Senateur Adolpho Venturi

Roma.

Excellence: -

Mes plus grands remerciements pour votre honorée lettre. Le transport du tableau s'est prolongé un peu, car jusque ce moment je ne suis pas encore d'accord avec mon client. Mais ceci aura bien dans un court délai.

Je vous suis obligé d'apprendre que l'honoraire de l'expertise monte á Lit. 5.000. -

Veillez agréer, Excellence, mes salutations les plus empressées.

Jean Hahn

[31

Da: M. Porkay

A: Adolfo Venturi

Budapest, 23/05/1936]

BUDAPEST, le 23 mai 1936.

Son Excellence

le Sénateur Adolfo Venturi

Roma.

Senato del Regno.

Excellence,-

Permettez-moi de m'adresser à Vous, comme au plus grand expert de tableaux antiques italien vivant, avec la prière exposée ci - dessous.

Je m'occupe depuis longtemps des peintures de maîtres anciens et comme "marchand amateur" j'ai eu des succès considérables en Europe, de même que dans les Etats-Unis de l'Amérique du Nord. A présent je suis ici, dans ma patrie, et je suis en train de réunir une collection d'excellents maîtres anciens en vue de vente à l'étranger. Je souhaiterais que ses peintures soient attestées par Votre Excellence. Dans ce but, j'ai l'intention de les emmener au mois de juin en Italie. Je prie Votre Excellence de me communiquer, où est-ce que Vous séjournerez dans la seconde moitié du mois de juin.

Les tableaux sont maintenant en nettoyage, et après je ferai faire des photographies. Je ne possède de photographie que d'un tableau déjà nettoyé, et je l'ajoute ci-jointe. Le propriétaire de ce tableau et le commanditaire des transactions et il prie Votre Excellence qu'en attendant de voir le tableau original, veuillez nous dire quelle est Votre opinion en base de la photographie, c'est - à - dire qui pourra avoir peint ce tableau. La photographie montre aussi que le tableau est dans un état parfait, que la composition est belle et qu'il possède de très bonnes qualités.

Dans l'ancien inventaire le tableau est désigné de la façon suivante: "Bugiardini ou Francia", il reste donc à savoir si c'est un oeuvre de Bugiardni, ou s'il est un Francia, lequel des trois ? Ou si le tableau n'a été peint d'aucun des peintres dénommés, mais par un autre maître ? Je soumets cette question à la plus haute autorité, au jugement de Votre Excellence. Vu que le succès de la transaction dépend de la vente de cette peinture, je voudrais lui faire le plaisir de pouvoir présenter la lettre, respectivement l'avis honoré de Votre Excellence.

Je Vous prie de m'informer dans une lettre à part, où et quand est-ce que je peux Vous aller voir dans la seconde moitié du mois de juin, et quels sont les honoraires exigés par Votre Excellence pour le certificat d'un tableau, car il va sans dire que j'entends porter avec moi en Italie de l'argent, la somme nécessaire, et j'ai besoin d'une permission d'exportation.

En attendant d'avoir l'honneur de fair Votre connaissance personnelle, je prie Votre Excellence de bien vouloir agréer mes sincères remerciements et l'expression de ma plus haute considération.

Votre dévoué:

Martin Porkay

/ Martin Porkay. /

Paolo Veronese: ritratto di dama, tela 0.60 x 0.52.

Per Martin Porkay (Ne scriveva il [?]).

Opera evidente del Veronese, da lui eseguita circa il 1570, a non grande distanza di tempo dalla celebre pittura della galleria di Dresda, raffigurante la famiglia Cuccina presentata alla Vergine, è questo ritratto muliebre, proveniente dal palazzo veneziano del Conte Berchtold, ov'era supposto, non sapremmo dire su quali basi, ritratto della madre di Paolo, mentre a Firenze vien supposto, anche qui senza apparente ragione, ritratto della moglie del pittore un altro, di simile tipo, ma sfarzosamente addobbato, nella R. Galleria Pitti. Tolte le velature che l'indebolivano quando io la vidi in Ungheria, tre lustri or sono, la figura della dama si presenta in tutta la sua possanza, nel vigore del modellato, prossimo appunto a quello della dama di casa Cuccina inginocchiata davanti alla Vergine, e nello splendore argenteo delle carni e dei veli. Con semplicità pari alla forza dell'effetto cromatico, la grassa dama di sguardo dispotico, ci si presenta corazzata di velluto cupo, inguainata le spalle di velo. Le orizzontali dei nastri di velluto scuro, che serrano il busto, in superbo risalto cromatico sul raso bianco della veste, concorrono a sottolineare il ritmo grave, pesante, della figura, che non soltanto riflette la grandezza pittorica dell'arte di Paolo, ma anche ci presenta un carattere acutamente interpretato a larghi sintetici tratti. Anche l'effetto di colore è disciplinato, cadenzato, ma nel fiocco di velo sulle chiome, libero spumeggia il vivo argento di Paolo.

Roma, febbraio 1940.

A. Venturi

[32

Da: G. Gombosi

A: Adolfo Venturi

Budapest, 17/06/1936]

DR. GOMBOSI GYÖRGY

BUDAPEST, 17. giugno 1936

V., PANNÓNIA - U. 33.

TELEFON: 980 - 20

Illustre Senatore,

già più d'una volta Lei mi è stato d'aiuto prestandomi delle fotografie, e di nuovo sono costretto di molestarLa pregando di non considerarmi immodesto.

Sto preparando, per la serie dei KLASSIKER DER KUNST il nuovo volume su PALMA il VECCHIO, con cca 130 illustrazioni. Lei conosce le difficoltà con cui si completano le collezioni delle fotografie relative ad un artista; ed io, delle 130 ancora sempre sono sprovvisto di alcuni, fra loro assai importanti. Per fortuna nel Suo volume della Storia dell'Arte si trovano riprodotti alcune delle opere più difficilmente accessibili ed io mi rivolgo a Lei con la domanda se mi potrebbe prestare queste fotografie - supponendo che Lei possiede ancora le copie - e, magari, se le copie non si potessero più ritrovare, i clichés medesimi.

Si tratta delle seguenti opere:

London, Lord Lee - Venere

Roma, Sir Rennel Rodd - S. Girolamo

Leningrado, Eremitaggio - Madonna

" " - Ritratto di giovane

Madrid, duchi d'Alba - Ritratto d'uomo

Ritrovo, inoltre, nell'elenco del Suo vol. di Storia dell'Arte mentovata una Madonna con Santi nella coll. Rangoni di Modena ed un Busto di Donna nella coll. Treccani di Milano. Le devo domandare il permesso, illustre Senatore, di pregarLa di farmi conoscere gli indirizzi dei proprietari acciò io mi possa mettere in contatto con loro.

Quello poi che è il più difficile nel mio lavoro è di procurarsi delle fotografie alquanto migliori di quelle del Taramelli dei polittici nel Bergamasco; e principalmente del Cristo Risorto di Serinalta di cui non possiedo riproduzione di sorta. Vedo però, che nell'edizione ufficiale delle opere d'arte nei dintorni di Bergamo vi si trova una

fotografia pur cattivissima. Mi potrebbe dare, illustre Senatore, qualche consiglio, qualche cenno, in che modo si potrebbe acquistare una qualsiasi stampa di quest'opera tanto nascosta?

Le cinque fotografie che Le chiedo, le terrei da me due o tre settimane sufficienti per studiarle un po' più profondamente e per far farne i clichés. E sia sicuro che le restituirò con la più grande puntualità.

Mi dispiace, illustre Senatore, di dover molestarLa con questa mia domanda ed ho esitato molto prima di farlo, cercando tutti i modi possibili per evitarLe fatiche. Ma so, che Lei è sempre pronto di aiutare gli studiosi più giovani, e che posso contare al Suo soccorso data anche l'importanza del tema, e che il valore del volume consiste in gran parte nell'essere completo.

Domando dunque scusa e La prego illustre Senatore di accogliere l'espressione dei miei più sentiti ringraziamenti e dei miei più deferenti ossequi

Suo dev.mo

Giorgio Gombosi

[33

Da: Désiré de Fürst

A: Adolfo Venturi

Budapest, 10/12/1936]

BUDAPEST, le 10 décembre 1936

Excellence,

Je me permet de m'adresser á vous, comme d'être le plus grand connaisseur des anciens tableaux italiens, en vous priant d'être bien aimable de donner votre jugement - au moins en approximiti - de la toile photographie, dont une copie veuillez trouver ci - joint. Le taile est d'une grandeur de 116x89.[?] Il nya pas de moyen de pouvoir trouver des matériaux assimilants et puisque on voudrai fair un cadeau au Musée National il fallait au moins [?] [?] [?] la proveniance et l'origine de cette peinture, et je suis persuadé qui Excellence sera assez aimable de venir à notre aide.

En vous remerciant d'avance, veuillez recevez Excellence, mes salutations les plus distinguées.

Désiré de Fürst

[34

Da: J. von Sélever

A: Adolfo Venturi

Budapest, 21/01/1937]

DIREKTOR JOSEF VON SELEVÉR

Budapest 21. Januar 1937

Hochwohlgeboren Herrn

Senator Adolfo Venturi

ROMA

Universita

Sehr Geehrter Herr Senator,

bitte höflichst mir

zu gestatten, dass ich einige Fotos aus meiner Sammlung Ihnen zusende mit diese
höflichste Bitte [?xxxx?] Ihre sehr geschätzte Meinung über diese Gemälde mir
mitzuteilen.-

Aufn das Männerportrait mit langen Haaren, sieht zwar Deutsch aus, doch hat dieses
Portrait sehr viele Aehnlichkeit mit diesen strittigen Perugino - Rafael Bildniss in der
Galleria Borghese in Rom.-

Ihre freundliche Mitteilung danke ich Herrn Senator herzlichst, und es würde mich sehr
erfreuen, wenn Herr Senator einmal wenn Sie in Budapest sind, meine Sammlung
ansehen würden.- Da ich mich nicht immer in Budapest aufhalte, würde ich für eine
vorherige Ansage sehr dankbar.-

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Josef von Selevér

7 St. Fotos anbei

[35

Da: Mauro Pelliccioli

A: Adolfo Venturi

Budapest, 03/02/1938]

BUDAPEST, 3 - Febbraio - 1938 - XVI

Ill.mo Sig. Senatore.

Mentre mi trovo qui a Budapest per lavori affidatimi dal Governo Ungherese e per istruire artisti ungheresi nell'arte del restauro, ricevo respintami da Milano, la sua lettera del 30 - [?11. 5.?

Sono preso dalla mattina alla sera e non ho un minuto di tempo per risponderle, di più come Lei comprende non ho con me le fotografie che stanno chiuse a Milano.

Bisogna perciò che Lei sia tanto [?buono?] di attendere e quando ritornerò a Milano mi farò un dovere di risponderle ma ci vorrà qualche tempo.

Nel frattempo la prego di gradire il mio più profondo ossequio e mi creda suo obbl.

Mauro Pelliccioli

Bibliografia

Agosti G. (a cura di), *Archivio Adolfo Venturi. 1. Introduzione al carteggio 1876 – 1908*, Pisa 1990

Agosti G. (a cura di), *Archivio Adolfo Venturi. 2. Elenco dei corrispondenti*, Pisa 1991

Agosti G. (a cura di), *Archivio Adolfo Venturi. 3. Introduzione al carteggio 1909 – 1941*, Pisa 1992

Agosti G. (a cura di), *Archivio Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani (23 gennaio - 11 giugno 1991)*, Pisa 1995

Agosti G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880 – 1941*, Venezia 1996

Anderson J., *Giorgione*, Parigi 1996

Angelini A., *Guidoccio Cozzarelli*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, Milano 1987

Arisi F., *Gian Paolo Panini*, Piacenza 1961

Arslan W., *I Bassano*, I – II, Bologna 1931

Askew P., *The Parable Paintings of Domenico Fetti*, in «The Art Bulletin», XLIII, 1961

Bacchi A., *Michele Pannonio*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987

Bacchi A., *Bono da Ferrara*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987

Bacci M., *Il punto su Giovanni Boccati (II)*, in «Paragone», 233, 1969

Baldass L., G. Heinz, *Giorgione*, Vienna – Monaco 1964

Ballarin A., *Pittura Veneziana nei Musei di Budapest, Dresda, Praga e Varsavia*, in «Arte Veneta», XXII, 1968, pp. 237 - 255

Ballarin A., *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il Doppio ritratto Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983

Ballarin A., *Jacopo Bassano, Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo*, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, a cura di G. Romano, Torino 1990, pp. 117 – 145

Ballarin A., *Jacopo Bassano. Scritti, 1964 – 1995*, a cura di V. Romani, Cittadella 1995

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

Regesti e apparati di Catalogo, a cura di A. Pattanaro e V. Romani, I – II, Cittadella 1995

Ballarin A., *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio (1985)*, in A. Ballarin, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, Offprint, *Le due conferenze degli anni ottanta*, Cittadella 2005, pp. 1 – 57

Ballarin A., *Nota sul cardinale di Raffaello a Budapest "Ippolito fa la Ninfa"*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Boltraffio prima della pala Casio*, I - IV, Verona 2010

Bandera M. C. , *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999

Banti A., A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1953

Banzato D., *Jacopo da Montagnana. Vicenda critica*, in A. De nicolò Salmazo, G. Ericani (a cura di), *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, Atti delle giornate di studio Montagnana e Padova, 20 – 21 ottobre 1999, Padova 2002

Barkóczi I., *The Commision of the Alterpiece of St. James the Great for the Chapel of the Spanish Embassy in London*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, a cura di L. Puppi. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Vicenza, Udine, e Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996. Dipartimento di Storia e Critica delle Arti "Giuseppe Mazzariol", Università Ca' Foscari di Venezia. I – II, Padova 1998, I, pp. 439 - 442

Barocchi P. (a cura di), *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra (Casa Buonarroti, Firenze), Milano 1992

Bartoli R., *Biagio d'Antonio*, Milano 1999

Baxandall M., *Guarino Pisanello and Michael Chrysoloras*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII, 1965, pp. 90 – 107

Beenken H., *Angelo del Maccagnino und das Studio von Belfiore*, in «Jahrbuck der preussischen Kunstsammlungen», LXI, 1940, pp. 147 - 162

Beccherucci L., in *Raffello. L'opera, le fonti, la fortuna*, I, Novara 1968

Begni Redona P. V., *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988

Bellosi L., *Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato*, in «Prospettiva», 33 – 36, 1983 – 1984, pp. 45 – 55

Bellosi L. (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450 – 1500*, catalogo della mostra (chiesa di Sant'Agostino, Siena), Siena 1993

- Benati D., *La pittura a Ferrara e nei domini estensi nel secondo Quattrocento. Parma e Piacenza*, in *La pittura in Italia. Il quattrocento*, II, Milano 1987
- Benati D., M. Natale, A. Paolucci (a cura di), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Musei di San Domenico, Forlì), Cinisello Balsamo 2011
- Berenson B., *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York – Londra 1894 (2 ed. 1895; 3 ed. 1897)
- Berenson B., *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York – Londra 1896 (2 ed. 1900; 3 ed. 1909)
- Berenson B., *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York – Londra 1897 (2 ed. 1909, 3 ed. 1911)
- Berenson B., in «Gazette des Beaux – Arts», II, 1899
- Berenson B., *The Study and Criticism of Italian Art*, Londra 1901
- Berenson B., *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York – Londra 1907 (2 ed. 1910)
- Berenson B., *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Arts Objects* (collezione John C. Johnson), Philadelphia 1913
- Berenson B., *Dipinti veneziani in America*, Milano 1919
- Berenson B., in «Dedalo», IV, 1, 1923 – 1924, p. 44
- Berenson B., in «Dedalo», VI, 1925 – 1926, pp. 630 – 633
- Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principle Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932 (traduzione italiana, *Pitture Italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, a cura di Emilio Cecchi, Milano 1936)
- Berenson B., *Lorenzo Lotto*, Londra 1956
- Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principle Artists and Their Works with an Index of Places. Venetian School*, Londra 1957 (ed. italiana 1958)
- Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principle Artists and Their Works with an Index of Places. Florentine School*, I – II, Londra 1963
- Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principle Artists and Their Works with an Index of Place. Central Italian and North Italian School*, I – III, Londra – New York 1968

- Bergamini G., D. Barattin, *Pellegrino da San Daniele (1467 – 1547)*, catalogo della mostra (San Daniele del Friuli), Udine 2000
- Bergamini G., A. Craievich, F. Pedrocco (a cura di), *Giambattista Tiepolo "il miglior pittore di Venezia"*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano di Codroipo, Udine), Passariano – Codroipo 2012
- Bernacchioni A., *Ridolfo del Ghirlandaio: una pala per "Johannes Petri italiano"*, in «Arte Cristiana», 854, 2009, pp. 345 – 350
- Bernardini C., *Il Bagnacavallo Senior. Bartolomeo Ramenghi. Pittore (1484? - 1542?)*, 1995
- Bernardini M. G., *Galleria Comunale di Treviso*, in «Bollettino Ufficiale della Pubblica Istruzione», Roma 1995
- Bernardini M. G. (a cura di), *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma), Milano 1995
- Bertelli C., A. Paolucci (a cura di), *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Srezzo), Milano 2007
- Berti L., U. Baldini, *Filippino Lippi*, Firenze 1957
- Biagi L., *Lorenzo Lotto*, Roma 1942
- Bliznikov A., *Per Girolamo Marchesi. Dagli esordi al soggiorno bolognese*, in «Proporzioni», n. s., VI, 2005, pp. 52 – 67 (Annali della Fondazione Roberto Longhi)
- Bock F., *Leonardofragen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIX, 1916, pp. 153 – 165
- von Bode W., *Italienische Bildhauer der Renaissance*, 1887
- von Bode W., *Leonardos Bildnis der Jungen Dame mit dem Hermelin aus des Czartoryski Museum in Krakau und die Jungenbilder des Künstlers*, in «Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen», 1915, pp. 189 – 207
- Bologna F., *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento (II)*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 7 – 18
- Bonario B., *Marco Basaiti: A study of the Venetian painter and a catalogue of his works*, tesi di dottorato, University of Michigan, Ann Arbor, MI, 1974
- Borea E. (a cura di), *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Palazzo Pitti, Firenze), Firenze 1970
- Borenius T., *Jerome by Cima da Conegliano*, in «The Burlington Magazine», XIX, 1911
- Borenius T., *A catalogue of the paintings at Doughty House...in the Collection of Sir*

- Frederick Cook, I, Londra, 1913
- Boschetto A., *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963
- Boskovits M., *Tuscan Paintings of the Early Renaissance*, Budapest 1968 (II ed. *Toskanische Frührenaissance – Tafelbilder*, Budapest 1978)
- Boskovits M., *Ferrarese Painting about 1450: Some New Arguments*, in «The Burlington Magazine», CXX, 1978
- Boskovits M., *Un dipinto poco noto della collezione Lanckoronski e il problema di Don Diamante*, in «Folia Historiae Artium», n. s., IV, 1998, pp. 159 – 172
- Boskovits M., *Michele Giambono*, in *The Collection of the National Gallery of Art [Washington], Systematic Catalogue. Italian Paintings of the Fifteenth Century*, New York 2003
- Bovero A., *L'opera completa del Crivelli*, Milano 1975
- Brambilla Ramise G., *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della Pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789 – 1859)*, Bergamo 2007
- Brandi C., *Giovanni di Paolo*, Firenze 1947
- Brejon de Lavergnée A., *Nouveaux tableaux caravaggesque français apparus depuis l'exposition Valentine Rome – Paris 1973 74*, in «Bulletin de la Société des Amis des Musées de Dijon», 1973- 1975
- Brejon de Lavergnée A., J. P. Cuzin (a cura di), *Valentine et les caravaggesque français*, catalogo della mostra (Grand Palais, Parigi), Parigi 1974
- Brenzoni R., *Liberale da Verona*, Milano 1930
- Briganti G., *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, I – II, 1988
- Brown B. L., P. Marini (a cura di), *Jacopo Bassano c. 1510 – 1592*, catalogo della mostra (Museo Civico, Bassano), Bologna 1992
- Brown D. A., *Leonardo da Vinci: arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003
- Brugnoli P., L. Puppi, *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974
- Bucci M., A. Forlani (a cura di), *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra (Accademia degli Euteleti, San Miniato), San Miniato 1959
- Budapest 1897: *Verzeichnis der Gemälde der National – Gallerie in Budapest*, Budapest 1897
- Budapest 1898: *Catalogue des peintures de la Galerie Nationale de Budapest*, Budapest

1898

Budapest 1901: *Az Országos Képtár Műtárgyainak Leirő Lajstroma*, II kiadás, Budapest 1901

Burckhardt R., *Cima da Conegliano*, Leipzig 1905

Buscaroli R., *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza 1931

Calzini E., in «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», 1911

Camerlengo L., E. Chini, F. Frangi, F. De Gramatica (a cura di), *Romanino, Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Castello del Buonconsiglio, Trento), Milano 2006

Campagna Cicala F., *Pietro de Saliba*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987

Campbell C., A. Chong (a cura di), *Bellini and the East*, catalogo della mostra (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; National Gallery, Londra), Londra 2005

Cantelli G., *Per Sigismondo Coccapani, 'celebre pittore fiorentino nominato il maestro del disegno'*, in «Prospettiva», 7, 1976, pp. 26 – 38

Cantelli G., *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983

Capretti E., *I dipinti di Domenico Puligo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1988 – 1989, relatore prof. Mina Gregori

Capretti E., S. Padovani (a cura di), *Domenico Puligo (1492 – 1527). Un protagonista dimenticato della Pittura Fiorentina*, catalogo della mostra (Palazzo Pitti, Firenze), Firenze 2002

Carli E., *Il Pintoricchio*, Milano 1960

Carminati M., *Cesare da Sesto 1577 – 1523*, Milano – Roma 1994;

Casadio P., *Michele Giambono*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987

Causa R., *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Soria di Napoli*, V, Napoli 1972

Cavalcaselle G. B., G. Morelli, *Le Gallerie Nazionali Italiane*, II, Roma 1896

Christiansen K. (a cura di), *Painting in Renaissance Siena, 1420 – 1500*, catalogo della mostra (Metropolitan Museum, New York), New York 1988

Cocke R., *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, 2001

Cohen C. E., *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: Between Dialect and*

Language, I – II, Cambridge 1996

Coletti L., *Tutta la pittura di Giorgione*, Milano 1955

Coletti L., *Cima da Coegliano*, Venezia 1959

Coliva A. (a cura di), *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Galleria Borghese, Roma), Milano 2008

Comerlati D. (a cura di), *Giambattista Tiepolo. 1696 – 1996*, catalogo della mostra (Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venezia; The Metropolitan Museum of Art, New York), Milano 1996

Cook H. F., *Les trésors de l'art italien en Angleterre. II. L'école milanaise*, in «Gazette des Beaux – Arts», XLI, 3 – 21, 1899, pp. 21 – 28

Costanzi C. (a cura di), *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al Mondo*, Cinisello Balsamo 2005

Covi D. A., *Andrea del Verrocchio: Life and work*, Firenze 2005

Crowe J. A., G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, I – III, London 1864 – 1866:

– *Geschichte der italienischen Malerei*, I – VI, ed. tedesca con traduzione a cura di M. Jordan, Leipzig 1869-1876

– *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, I – VIII, ed. italiana ampliata, Firenze 1875 – 1898

– *ibid.*, I – XI, 2 ed. italiana riveduta, a cura di A. Mazza, Firenze 1886-1908

– *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence, and Siena from the second to the sixteenth century*, ed. ulteriormente ampliata su appunti degli autori, I – IV, a cura di L. Douglas e A. Strong, V – VI, a cura di T. Borenius, Londra 1903 – 1915

– *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth century*, I – III, a cura di E. Hutton, Londra – New York, 1908 - 1909

Crowe J. A., Cavalcaselle G.B., *A History of painting in North Italy*, Londra 1871 (2 ed., I – III, a cura di T. Borenius, London 1912)

Czére A. (a cura di), *Museum of Fine Arts, Budapest. Masterpieces from the collection*, Budapest 2006

Czobor A., in *Venezianische Malerei 15. bis 18. jahrhundert. Eine Gemeinschaftsausstellung des Nationalmuseums Warschau, der Nationalgalerie Prag, der Museums der Bildenden Künste Budapest und der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, catalogo della mostra (Albertinum, Dresda), Dresda 1968

D'Onofrio C., *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, in «Palatino», 1964

D'Onofrio M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma 25 – 28 ottobre 2006), Modena 2008

- Dal Pozzolo E. M., *Quattro appunti su Jacopo da Montagnana*, in A. De Nicolò Salmazo, G. Ericani (a cura di), *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, Atti delle giornate di studio Montagnana e Padova, 20 – 21 ottobre 1999, Padova 2002
- Dal Pozzolo E. M., *Appunti su Catena*, in «Venezia Cinquecento: Studi di storia dell'arte e delle cultura», 16, n. 31, 2006, pp. 5 – 104
- Dal Pozzolo E. M., *Il primo Paterzano*, in «Venezia Cinquecento», 43, 2012, pp. 117 - 185
- Danesi Squarzina S., *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma 25 – 28 ottobre 2006), Modena 2008, pp. 52 - 62
- David F., *Les châteaux et les palais des Esterházy*, in Starcky E., M. Lionnet (a cura di), *Nicolas II Esterházy 1765 – 1833. Un prince hongrois collectionneur*, catalogo della mostra (Musée national du château de Compiègne), Parigi 2007, pp. 46 – 51
- De Angelis R., *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano 1974
- De Frutos Sastre L., *'Il più glorioso trionfo della Galleria di Sua Ecc.za': il Correggio del VII Marchese del Carpio*, in «Bulletin du Musées Hongrois des Beaux – Arts», 101, 2004 (2006), pp 57 – 68
- De Marchi A., *Niccolò di Pietro: Maria in Paradiesgätlein*, in «Kronos», 13, parte prima, 2009, pp. 55 – 58
- De Marchi A., *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a. a. 2011 – 2012, Università degli Studi di Firenze
- De Marchi A., C. Gnani Mavarelli (a cura di), *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese*, catalogo della mostra (Palazzo Pretorio, Prato), 2013
- Della Chiesa B., E. Baccheschi, *I pittori di Santa Croce*, in *Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976
- Della Pergola P., *Giorgione*, Milano 1955
- Di Giampaolo M., A. Muzzi, *Correggio, catalogo completo*, Firenze 1993
- Di Giampaolo M., *Girolamo Bedoli Vadiana 1500 c. - Parma 1569*, Firenze 1997
- Dillon G., *Per Giovanni Boccati*, in «Paragone», 357, 1979
- Di Lorenzo A., M. Natale, A. Mottola Molino, A. Zanni (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano. Catalogo*, catalogo della mostra (Museo Poldi Pezzoli, Milano), Modena 1991

- Dobos Z. (a cura di), *Caravaggio to Canaletto. The Glory of the Italian Baroque and Rococo painting*, catalogo della mostra (Museo di Belle Arti, Budapest), Budapest 2013
- Donati A., *Girolamo Marchesi da Cotignola*, San Marino 2007
- Donnini G., *Una coniugazione di cultura artistica sull'asse camerino – fabriano*, in «Antichità Viva», 6, XXIX, 1990
- Donzelli C., G. M. Pilo, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967
- Drey F., *Carlo Crivelli und seine Schule*, Monaco 1927
- van Dyke J. C., *Vienna, Budapest, Critical Notes on the Imperial Gallery and Budapest Museum*, New York 1914
- Eastlake C. L., *Handbook of Painting. Italian Schools*, I – II, 1842 (2 ed. 1855)
- Ekserdjian D., *Correggio*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997
- Ekserdjian D. (a cura di), *Treasures of Budapest. European Masterpieces from Leonardo to Schiele*, catalogo della mostra (Royal Academy of Arts, Londra), Londra 2010
- Ember I., Z. Urbach (a cura di), *Old Masters' Gallery: a Summary Catalogue of Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, Budapest 2000
- Ember I., Z. Urbach (a cura di), *Old Masters' Gallery: a Summary Catalogue of German, Austrian, Bohemian and British Paintings*, Budapest 2003
- Eörsi A. K., *Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, in «Acta Historiae Artium», 21, 1975, pp. 15 – 52
- Esposito M., *Francesco Zuccarelli tra Roma, Venezia e Firenze*, in *Francesco Zuccarelli. 1702 – 1788. Atti delle Onoranze, Pitigliano 1989*, Firenze 1991, pp. 27 - 56
- Fabrizi C., P. Francioni, *Fra Diamante di Feo di Terranova, monaco e pittore nella "bottega" di Filippo Lippi*, in «Anali Aretini», XV – XVI, 2007 – 2008, p. 83 - 115
- Fahy, *Some Early Italian paintings in the Gambier – Parry Collection*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 128 – 139
- Fahy E. , *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, Dissertation, Harvard University 1968, ed. New York – Londra 1976
- Fattorini G., *La pala di Filippo Lippi per la Chiesa dei Servi di Maria a Prato: datazione, iconografia, funzione*, in «Prospettiva», 102, 2001, pp. 67 – 80
- Federighi E., *Adolfo Venturi e la città di Budapest*, in "Studi di Memomofonte", n. 6, 2011, pp. 39 - 51

- Ferino S. – Pagden, G. Nepi Scirè (a cura di), *Giorgione. Mythos und Enigma*, catalogo della mostra (Kunsthistorisches Museum, Vienna), Milano 2004
- Ferrari M. L., *Il Romanino*, Milano 1961
- Ferretti M., *Di nuovo sul percorso lucchese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, 8 n. 3, 1978, pp. 1237 - 1251
- Fiocco G., *Michele Giambono*, in «Rivista mensile della città di Venezia», I, 1920, pp. 206 – 236
- Fiocco G., *Francesco Guardi*, Firenze 1923
- Fiocco G., *Die Venezianische Malerei des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts*, Firenze e Monaco 1929
- Fiocco G., *Paolo Veronese*, Roma 1934
- Fioravanti Baraldi A. M., *Girolamo da Cotignola*, in *Pittura Bolognese del '500*, I, 1986, pp. 95 - 116
- Fiorio M. T., *Una scheda per Cesare Magni*, in «Paragone», 401 – 403, 1983, pp. 94 – 99
- Fiorio M. T., *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano ecc. 2000
- Fischer J., A. Rothmüller, *Inventarium no. 10 der fürstlich Esterázyschen Gemälde*, Budapest 1820
- Foresi A., *Baiata al Cavalier G. B. Cavalcaselle a proposito d'un dipinto di Andrea del Verrocchio*, Firenze 1871
- Foresi A., *Baiata al cav. Dott. Gaetano Milanesi a proposito d'un dipinto di Andrea del Verrocchio*, Firenze 1871
- Fornari Schianchi C., P. Ceschi Lavagetto D. Gasparotto (a cura di), *Il Polittico di Filippo Mazzola a Cortemaggiore. Storia di un ritorno*, Piacenza 2003
- Franco T., *Michele Giambono e il Monumento a Cortesia da Serego*, Padova 1998
- de Francovich G., *David Ghirlandaio*, in «Dedalo», II, 1930 – 1931, pp. 65 – 88, 133 – 151
- Frangi F., in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986
- Frangi F. (a cura di), *Dipinti in Val Padana tra Medioevo e Rinascimento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in ricordo di Mikolos Boskovits*, Milano 2014
- Freedberg S. J., *Painting in Italy. 1500 to 1600* (The Pelican History of Art), Penguin

Books, 1971

Frimmel T., *Kleine Galeriestudien*, I, Bamberg 1892

Frimmel T., *Gemalte Galerie*, Berlino 1896

Frizzoni G., *Gioralomo Marchesi a Proposito della seconda sua opera nella Pinacoteca di Brera*, in «Bollettino d'arte», IV, 1910, pp. 387 - 395

Frizzoni G., *Certain studies by Cesare da Sesto in relation to his pictures*, in «The Burlington Magazine», XXVI, 1914 – 1915, pp. 187 - 194

Furlan C. (a cura di), *Il Pordenone*, Milano 1988

Gagliardi G., *L'Annunciazione di Carlo Crivelli ad Ascoli (30 marzo – 30 giugno 1996)*, Ascoli Piceno 1996

Gaillard É., *Sano di Pietro*, Chambéry 1923

Galavics G., *Nicolas II Esterházy, prince et mécène*, in Starcky E., M. Lionnet (a cura di), *Nicolas II Esterházy 1765 – 1833. Un prince hongrois collectionneur*, catalogo della mostra (Musée national du château de Compiègne), Parigi 2007, pp. 32 – 45

Galetti U., E. Camesasca, *Enciclopedia della Pittura Italiana*, I – II, 1950

Gallina L., *Giovanni Cariani*, Bergamo 1954

Gamba C., *Giovanni da Ponte*, in «Rassegna d'Arte», IV, 1904, p. 177 e ss.

Gamba C., *L'appendice di documenti su Giovanni dal Ponte di Herbert Horne*, in «Rivista d'Arte», IV, 1906, pp. 169 – 181

G. Gamba, *Lorenzo Leombruno*, in «Rassegna d'Arte», 1906, VI, 5, pp. 65 – 70, 6, pp. 91 - 96

Gamba C., *Nuove attribuzioni di ritratti*, in «Bollettino d'Arte», IV, 1924 – 1925, pp. 193 – 217

Ganzer G. (a cura di), *Splendori di una Dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano Codroipo, Udine), Milano 1996

Garas K., *The so – called Piombo Portrait in the Museum of Fine Arts*, in «Acta Historiae Artium», 1953

Garas K., *Giorgione et Giorgionisme au XVII Siècle*, I, in «Bulletin du Musée Hangrois des Beaux – Arts», 28, 1964, pp. 51 – 80

Garas K., *Italianische Renaissanceporträts*, Budapest 1965 (3 ed. riveduta, Budapest 1981)

- Garas K., *La peinture venitiennedu XVIII siècle*, Budapest 1968
- Garas K., *Die Bildnisse Pietro Bembo in Budapest*, in «Acta Historiae Artium», XVI, 1970
- Garas K., *Eighteenth Century Venetian Paintings*, 3 ed. riveduta, Budapest 1977
- Garas K. (a cura di), *The Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 1985, pp. 6 – 8
- Garas K., *Correggio: Szoptató Madonna*, Budapest 1990
- Gardner G. A., *The paintings of Domenico Puligo*, tesi di laurea, The Ohio State University, 1986, ed. Ann Harbor (Michigan), 1987
- Gassier P., J. Wilson, *Francisco Goya*, Parigi 1970
- Gerevich T., in «Művészet», X, 1911
- Gielly L., *G. B. Bazzi dit le Sodoma*, Parigi ?
- Gilbert C., *Alvise e compagni*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma 1956, pp. 277 - 308
- Gnaccolini L. P., *La collezione Pyrker*, in *Opere d'arte lombarda nei musei italiani e stranieri: Szépmvészeti Múzeum Budapest. Prima parte*, a cura di M. Rossi, in «Arte lombarda», 117, 1996, pp. 116 - 121
- Gnoli U., *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto 1923 (ristampa Foligno, 1980)
- Goering M., *Die Ausstellung der Brescianer Reanaissance malerei*, in «Pantheon», 24, 1939, pp. 268 – 273
- Goering M., *Francesco Guardi*, Vienna 1944
- Goffen R., *Crossing the Alps. Portraiture in Renaissance Venice*, in B. Alikema, B. L. Brown, *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia), Milano 1999, pp. 114 – 131
- Goldfarb H. T., *A Mysterious Beauty and a French Attribution: The Sleeping Magdalen of Budapest*, in «Bulletin du Musée Hongoris de Beaux – Arts», 98, 2003
- Gombosi G., in «Magyar Muvészet», IV, 1928
- Gombosi G., *A Ferrarese Pupil of Piero della Francesca*, in «The Burlington Magazine», LXII, 1933, pp. 66 – 78
- Gombosi G., *The Budapest Birth of X – rayed*, in «The Burlington Magazine», LVII, 1935, pp. 157 – 164

- Gombosi G., *Moretto da Brescia*, Basel 1943
- Gould C., *The paintings of Correggio*, Londra 1976
- Gregori M., *Giovanni Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento III*, Bergamo 1979
- Gregori M., A. Paolucci, C. Acidini (a cura di), *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze), Cinisello Balsamo 1992
- Gregori M., *Un amico di Simone Paterzano a Venezia*, in «Paragone», 41 – 42, 2002, pp. 21 - 39
- Griffin A., A. Mazzotta, *The discovery and conservation of a Niccolò di Pietro in the Cuming Museum, London*, in «The Burlington Magazine», CLVI, marzo 2014, pp. 153 – 158
- Grigioni G., *Marco Palmezzano*, Faenza 1956
- Gronau G., *Voce "Giorgione"*, in *Thieme – Becker A. L.*, Lipsia 1921
- Gronau G., *Literatur: 'Die Gemäldegalerie der Museums für Bildende Künste in Budapest'*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLIV, 1924, pp. 305 - 307
- Guazzoni V., *Contenuto ed espressione devozionale nella pittura del Moretto*, in *I musei bresciani. Storia e uso didattico*, a cura di B. Frati, Brescia 1985
- Gudiol J., *Goya, Biografía, estudio analítico y catálogo de sus obras*, I – IV, Barcellona, 1970
- Guidi F., *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in «Paragone», 223, 1968
- von Hadeln D., *Veronese*, Firenze 1978
- Haraszty - Takács M., *Pedro Nuñez de Villavicencio, disciple de Murillo*, in «Bulletin de Musée Hongrois des Beaux – Arts», 48 – 49, 1977, pp. 129 – 155
- Haraszty -Takács M., *Spanish Masters from Zurbarán to Goya*, Budapest 1984
- Harck F., in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XIX, 1896
- Haumann I., *Das oberitalienische Landschaftsbild des Settecento*, Strasburgo 1927
- Heberle J. M. (H. Lempertz), *Catalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux: Versteigerung zu Cöln am 23. Mai 1867 durch J. M. Heberle (H. Lempertz)*, Köln 1867
- Heinemann F., *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I – II, Venezia 1962

- de Hevesy A., *Boltraffio et ses modèles*, in «L'Amour de l'Art», vol. XIII, 1932, pp. 260 – 266
- Hiller von Gaertringen R., *Italienische Gemälde im Städel, 1300 – 1550. Toskana und Umbrien*, Francoforte sul Meno 2004
- Hirst M., *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981
- Hobart Cust R. H., *G. B. Bazzi*, Londra 1906
- von Holst C., *Francesco Granacci*, Monaco 1974
- Humfrey P., *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983
- Israëls M., in M. Seidel (a cura di), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel Primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Complesso museale di Santa Maria della Scala, Siena), Siena 2010, pp. 222 - 231
- Jacobsen E., *Das quattrocento in Siena*, Strasburgo 1908
- Jedding H., *Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas*, Mainz am Rhein 1998
- Justi L., *Giorgione*, I – II, Berlino 1908
- Kelber W., *Rphael von Urbino*, Stoccarda 1979
- Keyes G., I. Barkóczi, J. Satkowski (a cura di), *Treasures of Venice: Paintings from the Museum of Fine Arts Budapest*, catalogo della mostra (High Museum of Art, Atlanta; Art Museum, Seattle; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis), Minneapolis 1995
- Knauf M., *Sano di Pietro's Madonna Panels: A Survey and Catalogue Raisonée of his Madonna and Child Pictures for Private Devotion*, tesi di dottorato, Indiana University, Bloomington, 1998
- Koos M., *Bildnisse des Begehrens: Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Berlino 2006
- Kowalczyk B. A., *Bellotto and Zanetti in Florence*, in «The Burlington Magazine», 154, n. 1306, gennaio 2012, pp. 24 – 31
- Kozakiewicz S., *Bernardo Bellotto*, Milano 1972
- Laclotte M., G. Nepi Scirè (a cura di), *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Parigi), Parigi 1993
- La France R. G., *Bacchiacca. Artist of the Medici Court*, Firenze 2008

- Land N. E., *Michele Giambono: a Catalogue Raisonné*, tesi di dottorato, University of Virginia, Charlottesville 1974 – 1975
- La Porta P., *Ritratto di Domenico Puligo*, in «Prospettiva», 68, 1992, pp. 32 – 34
- Lechi F., G. Panazza (a cura di), *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Pinacoteca Tosio – Martinengo, Brescia), Brescia 1939
- G. Lechi, A. Conconi Fedrighelli, P. Lechi (a cura di), *La grande collezione. Le Gallerie Avogadro, Fenaroli – Avogadro, Maffei – Erizzo: storia e catalogo*, Brescia 2010
- Lederer S., *A Szépművészeti Múzeum olasz Mesterei, I. A velencei festők*, in «Művészet», V, Budapest 1906
- Lederer S., *A Szépművészeti Múzeum olasz Mesterei. II, Milanoi iskola és Leonardo da Vinci*, in «Művészet», 6, 1907, pp. 305 – 323, 387 – 408
- Lehmann J. M., *Domenico Fetti. Leben und werk des römischen Malers*, tesi di laurea, Johann Wolfgang Goethe – Universität, Francoforte al Meno 1967
- Lemoine A., *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca 1588 – 1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Parigi 2007
- Lermolieff I. [G. Morelli], *Die Werke italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein Kritischerversuch von Ivan Lermolieff*, Leipzig 1880.
- Lermolieff I. [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria – Pamphili in Rom*, Leipzig 1890
- Lermolieff I. [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891
- Lermolieff I. [G. Morelli], *Della Pittura Italiana. Studii storico – critici: le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1991
- Levey M., *Giambattista Tiepolo*, New Haven – Londra 1986
- Levi D., P. Tucker, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma 25 – 28 ottobre 2006), Modena 2008, pp. 211 - 218
- Lightbown R., *Carlo Crivelli*, New Heaven ecc. 2004
- Lipparini G., *Francesco Francia*, Bergamo 1913
- Loire S., J. De Los Llanos (a cura di), *Giambattista Tiepolo. 1696 – 1770*, catalogo della mostra (Musée du Petit Palais, Parigi), Parigi 1998

- Longhi R., in «L'Arte», XIX, 1916
- Longhi R., *Lettera pittorica a Francesco Fiocco*, in «Vita artistica», I, 1926, pp. 127 – 139
- Longhi R., *Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini*, in «Vita Artistica», II, 1927, pp. 133 – 138
- Longhi R., *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni» I, 1943, pp. 5 – 63
- Longhi R., *Velazquez 1630 'La rissa all'ambasciata di Spagna'*, in «Paragone», I, n. 1, 1950
- Longhi R., *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 3 - 15
- Longhi R., *Officina Ferrarese (1934)*, seguita dagli *Ampliamenti (1940)* e dai *Nuovi ampliamenti (1940 - 1955)*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956
- Lucco M., *Basaiti: un dipinto ritrovato e un consuntivo*, in «Paragone», 297, 1974
- Lucco M., C. Volpe, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980
- Lucco M., *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana. 5. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 445 - 477
- Lucco M., *Il Quattrocento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984
- Lucco M., *Qualche nuova opera di Prospero Fontana*, in «Arte a Bologna, bollettino dei musei civici d'arte antica», 4, 1997, pp. 141 – 149
- Lucco M., *A l'occasion de la redécouverted'un tableau du musée des Beaux – Arts, nouveau regard sur l'ouvre de Marco Basaiti*, in «Bulletin Des musées et Monuments Lyonnais», 1, 1993, pp. 2 – 37
- Lucco M., *Giorgione*, Milano 1995
- Lucco M. (a cura di), *Sebastiano del piombo*, catalogo della mostra (Palazzio Venezia, Roma, Grèmalde Galerie, Berlino), Milano 2008
- Lucco M., *Giorgione*, Milano 2010
- Lucco M. (a cura di), *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano) Milano 2012
- Luire A. T., A. Percy, N. Spinosa, G. Galasso (a cura di), *Bernardo Cavallino 1616 – 1656*, catalogo della mostra (Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli), Napoli 1985

Magnetti D., V. Sgarbi, V. Tátrai (a cura di), *Da Raffaello a Goya*, catalogo della mostra (Palazzo Bricherasio, Torino), Torino 2004

Magrini M., *Gimbattista Tiepolo e i suoi contemporanei*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. I, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, Vicenza 2002, pp. 29 – 341

Mancini V., *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001

Mandel G., *L'opera completa di Antonello da Messina*. Milano 1967

Marangoni M., *Domenico Fetti*, in «Dedalo», III, 1922 - 1923

Mariacher G., *Palma il Vecchio*, Milano 1968

Marini R., G. Piovone, *L'opera completa del Veronese*, Milano 1968

Martelli F., *Giovanni Santi e la sua scuola*, Rimini 1984

van Marle R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, I - XIX, L'Aia 1923 – 1938

Matteoli A., *Una biografia inedita di Giovanni Biliverti*, in «Commentari» 1970

Mayer A. L., in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908

Mayer A. L., in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII, 1910

Mayer A. L., *Ein buch über Leonardo und sein Kreis*, in «Pantheon», settembre 1930, pp. 432 – 434

Mazza A., *Girolamo Marchesi tra Romagna e Montefeltro*, in *Capolavori*, 2007, pp. 9 - 39

Meller S., *Notizie d'Ungheria. La Galleria di Budapest*, in «L'Arte», IV, 1901

Meyer zur Capellen J., *Gentile Bellini*, Wiesbaden - Stoccarda 1985

Milstein A. R., *The Paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York – Londra 1978

Modern H., *Giovanni Battista Tiepolo*, Vienna 1902

Molmenti P., *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, II, 1906

Molmenti P., *Giovanni Battista Tiepolo*, Milano 1909

Mommesso S., *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», 87 – 88,

1997, pp. 14 – 41

Mommesso S., *La collezione di Antonio Scarpa (1752 – 1832)*, Cittadella 2007

Monbeig Goguel C., C. Lauriol, *Giovanni Biliverti. Itinéraire à travers les dessins du Louvre*, in «Paragone», 353, 1979

Monducci E., *Il Correggio, la vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004

Monti R., *Andrea del Sarto*, Milano 1965

Morassi A., *Giorgione*, Milano 1942

Morassi A., *A complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, Londra 1962

Moro F., *Recensione: Alessandro Bonvicino il Moretto*, in «Osservatorio delle Arti», 1, 1988, pp. 98 - 100

Moro F., *Simone Paterzano, 'Allegoria della musica in veste di cortigiana'*, in *Milano: l'arte, la bellezza, la città, i tesori, i personaggi*, a cura di R. Cordani, Milano, 2000

Mottola Molfino A., M. Natale (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano. Catalogo*, catalogo della mostra (Museo Poldi Pezzoli, Milano), Modena 1991, pp. 17 – 44

Mozzati T., A. Natali (a cura di), *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Galleria degli Uffizi, Firenze), Firenze 2013

Mravik L., *Tableaux Romagnols dans les collections hongroises*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux – Arts», 33, 1975

Mravik L., *North Italian Fifteenth Century Paintings*, Budapest 1978 (2 ed. 1983)

Mravik L. (a cura di), *Pulszky Károly in memoriam*, catalogo della mostra (Museo di belle Arti di Budapest), Budapest 1988

Mündler O., *Schätzungsliste von Otto Mündler über die Bestände der Esterházy Galerie*, Budapest 1869

Muraro M., *Giacomo Guardi*, Lisbona 1974

Nannini A. , *La quadreria di Carlo Ludovico di Borbone Duca di Lucca*, Lucca 2005

Natale M., *Itinerario veneto. Dipinti e disegni del '600 e '700 veneziano del Museo di Belle Arti di Budapest*, Milano 1991

Natale M. , *Lo studiolo di Belfiore: un cantiere ancora aperto*, in Di Lorenzo A., M. Natale, G. Sassu, *In mostra*, in M. Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'Arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Museo Civico

d'Arte Antica e Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara), 2007, pp. 37 - 59

Natale M. (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, Ferrara), Ferrara 2007

Negro E., N. Roio, *Francesco Francia e la sua Scuola*, Modena 2010

Neil Rushforth G. M., *Carlo Crivelli*, Londra 1900

Nesi A. (a cura di), *Le visioni di un grande collezionista*, catalogo della mostra (Galleria Frascione Arte 1893, Firenze), Firenze 2009

Nyerges É., *Spanish Paintings. The collection of the Museum of Fine Arts, Budapest*, Budapest 2008

Nicodemi G., *Gerolamo Romanino*, Brescia 1925

Nicodemi G., *Bibliografia di Adolfo Venturi*, in «L'Arte», XVI, 1944 – 1946, pp. 25 - 102

Nicolson B., *The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford 1979

P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati (a cura di), *Raffaello. Grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Musée du Luxembourg, Parigi), Parigi 2001

Nova A., *Girolamo Romanino*, Torino 1994

Oberhuber K., *Le problème des premières oeuvres de Verrocchio*, in «La Revue de l'Art», 42, 1978

Oberhuber K., *Raffaello*, Milano 1982

Oldenbourg R., *Domenico Fetti*, Roma 1921

Olson R. J. M., *The Florence Tondo*, Oxford 2000

Ottino della Chiesa A., *Bernardino Luini*, Novara 1956

Paatz W., E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, I - VI, Francoforte al Meno, 1940 – 1954

Pagnotta L., *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987

Pallucchini R., *Note per Giacomo Guardi*, in «Arte Veneta», 1949, pp. 131 – 135

Pallucchini R., *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950

Pallucchini R., *Scheda per un capolavoro inedito di Paolo Veronese*, in «Paragone», n. 101, 1958, pp. 64 – 68

- Pallucchini R., *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia – Roma 1960
- Pallucchini R., *Due concerti bergamaschi del Cinquecento*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 87 – 97
- Pallucchini R., *Note alla mostra di pittura veneziana a Varsavia*, in «Pantheon» 1968
- Pallucchini R., *La pittura veneziana del Seicento*, Venezia 1981
- Pallucchini R., P. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983
- Pallucchini R., *Veronese*, Milano 1984
- Pallucchini R., *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1996, pp. 314 – 334
- Paolucci A., *Antoniazio Romano: Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992
- Papi G., *Ribera a Roma*, Soncino 2007
- Passavant J. D., "*Beiträge zur Geschichte der Alter Malerschulen in der Lombardei, VII*", *Morgenblatt für gebildete Leser. Kunstblatt* 20 (1838), pp. 294 - 296
- Passavant J. D., *Rafael von Urbino und sein vater Giovanni Santi*, I – IV, Leipzig, 1839 – 1858
- Pasteiner G., *A művészetek története*, Budapest 1885
- Pavone M. A. (a cura di), *Metamorfosi del Mito. Pittura Barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, Genova), Milano 2003
- Pedrocco F., *Giambattista Tiepolo*, Milano 2002
- Pellegrini E., *Il viaggio e la memoria: i taccuini di Adolfo Venturi*, in "Studi di Memofonte", n. 6, 2011, pp. 13 - 37
- Pellegrini E., *Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi*, in «Predella», n. 30, 2011
- Pérez Sánchez A., *Nueva documentación para un Tiepolo Problemático*, in «Archivio Español de Arte», 50, 1977, pp. 75 - 80
- Pesaro C., *Michele Giambono*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 18, 1992, pp. 13 – 69;
- Petrucci F., *Giovanni dal Ponte*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987
- Philipp M., V. Tátrai, O. Westheider (a cura di), *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*, catalogo della mostra (Bucerius Kunst Forum, Amburgo),

Monaco 2008

Pigler A., *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967

Pignatti T., *Le Pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia. Con una notizia tecnica sui restauri di L. Tintori*, Milano 1966

Pignatti T., *Giorgione: catalogo ragionato*, Venezia 1969

Pignatti T., F. Pedrocco, *Veronese, I – II*, Milano 1995

Pignatti T., F. Pedrocco, *Giorgione*, Milano 1999

Pilo G. M., *Carpioni*, Venezia 1961

Pistoi M., *Jacopo da Pistoia*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976

Pons N. in C. Paolini, D. Parenti, L. Sebgondi (a cura di), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Gallerie dell'Accademia, Firenze), Firenze 2010

Pope – Hennesy J., *Giovananni di Paolo*, Londra 1937

Popham A. E., M. Di Giampaolo, *Disegni di Girolamo Bedoli*, Viadana 1971

Porcella A., *La Galleria Spada in Roma*, 1932

Previtali G., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978

Pulszky K., *Az Országos Képtár Kiválóbb művei*, I, Budapest 1878

Puppi L., *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962

Puppi L., *Schedula per Giovanni Speranza*, in «Arte Veneta», XXVII, 1973

Quatremère de Quincy A. C., *Istoria delle opere e della vita di Raffaello Sanzio da Urbino...voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di F. Longhena*, Milano 1829

Quintavalle A. C., A. Bevilacqua, *L'opera completa del Correggio*, Milano 1970

Radványi O., *Les collections d'art de la famille Esterházy aux XVIIIe et XIXe siècles et la naissance de la Pinacothèque nationale*, in Starcky E., M. Lionnet (a cura di), *Nicolas II Esterházy 1765 – 1833. Un prince hongrois collectionneur*, catalogo della mostra (Musée national du château de Compiègne), Parigi 2007, pp. 86 – 91

Radványi O., *Historique des collections d'art des Princes Esterházy*, in O. Radványi (a cura di), *La naissance du Musée. Les Esterházy. Princes Collectionneurs*, catalogo della mostra (Pinacothèque de Paris, Parigi), Parigi 2011, pp. 12 – 47

- Ragghianti C. L., *Il primo Francia*, in «Musei Ferraresi», 1973
- Rearick W. R., *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano*, in Brown B. L., P. Marini (a cura di), *Jacopo Bassano c. 1510 – 1592*, catalogo della mostra (Museo Civico, Bassano), Bologna 1992, pp. LVII - CLXXXVIII
- Richardson F. L., *Portrait of a Young Man*, in Martineau J., C. Hope (a cura di), *The Genius of Venice, 1500 – 1600*, catalogo della mostra (Victoria and Albert Museum, Londra), Londra 1983
- Richter G. M., *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago 1937
- Ridolfi C., *Le Meraviglie dell'arte*, ed von Hadeln, Berlino 1914
- Righi N., *Proposte per una cronologia*, in G. C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Borgognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Musei Civici – Museo della Certosa di Pavia), Milano 1998
- Rizzi A., *Mostra del Tiepolo. Catalogo dei dipinti*, catalogo della mostra (Villa Manin, Udine), Udine 1971
- Robertson G., *Vincenzo Catena*, Edimburgo 1954
- Roio N., *Giacomo e Giulio Raibolini detti i Francia*, in *Pittura bolognese del '500*, I, Bologna 1986
- Romano G., *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana. Cinquecento e Seicento*, Torino 1981
- Rossi P., *Jacopo Tintoretto. I Ritratti*, I, Venezia 1973
- Rubin P. L., A. Wright (a cura di), *Renaissance Florence: The Art of 1470s*, catalogo della mostra (National Gallery, Londra), Londra 1999
- Ruhmer E., *Francesco del Cossa*, Monaco 1959
- Ruhmer E., *Tura. Paintings and Drawings. Complete edition*, Londra 1958
- Rühl A., *Moretto da Brescia: Bildnisse. Studien zu form, Wirkung und Funktion des Pötrats in der italienischen Renaissance*, Korb 2011
- Rylands P., *Palma Vecchio*, Milano 1988 (ed. inglese Cambridge 1992)
- Sack E., *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Amburgo 1910
- Safarik E. A., *Fetti*, 2 ed., Milano 1990
- Sallay D., *La predella di Sano di Pietro per il polittico di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova: ricostruzione e iconografia*, in «Prospettiva», 126 – 127, Firenze,

Centro Di, 2007, pp. 92 – 104

Sallay D., *Dipinti senesi in Ungheria: Vicende storiche e nuove ricerche*, in «Accademia dei Rozzi», XIV, 28, 2008, pp. 3 – 16

Sallay D., V. Tátrai, A. Vécsey (a cura di), *Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces*, catalogo della mostra al Museo di Belle Arti, Budapest 2009

Sallay D., *Corpus of Sieneese Paintings in Hungary, 1420-1510*, Firenze, Centro Di, in corso di stampa.

Sandberg – Vavalà E., *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro*, in «Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen», LI, 1930

J. Sander (a cura di), *Cult Image – Altarpiece and Devotional Painting from Duccio to Perugino*, catalogo della mostra (Städel Museum, Francoforte sul Meno), Francoforte 2006

Sarchi A., *Ricorrenze mantegnesche in Jacopo da Montagnana*, in A. De nicolò Salmazo, G. Ericani (a cura di), *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, Atti delle giornate di studio Montagnana e Padova, 20 – 21 ottobre 1999, Padova 2002

Sbaraglio L., *Note su Giovanni dal Ponte "cofanaio"*, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», 38, settembre – dicembre 2007, pp. 32 – 47

Sciolla G. C. (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Borgognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Musei Civici – Museo della Certosa di Pavia), Milano 1998

Scharf A., *Fiippino Lippi*, Vienna 1935

Schulz J., *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, in *California Studies in the History of Art*, 9, Barkeley – Los Angeles 1968

Seipel W., P. - K. Schuster (a cura di), *Francisco de Goya 1746 – 1828. Prophet der Moderne*, catalogo della mostra (Kunsthistorisches Museum, Vienna), Vienna 2005

Serra L., *L'arte nelle Marche*, II, Roma 1934

Shapley F. R., *Catalogue of the Itaian Paintings. National Gallery of Art, Washington*, vol. 1, Washington 1979

Shearman J., *Andrea del Sarto*, I – II, Oxford 1965

Simonetti S., *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 15, 1986

- Simonson G. A., *Franceco Guardi*, Londra 1904
- Slatches L. G., *Book review on Benedict Nicolson , The International Caravaggesque Movement*, in «Simiolus», 12, 1981 - 1982
- Spadotto F., *Francesco Zuccarelli*, Milano 2007
- Spezzaferro L. (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano), Milano 2005
- Sricchia Santoro F., *Ricerche senesi 4. Il giovane Sodoma*, in «Prospettiva», 30, 1982
- Sricchia Santoro F., *Antonello e l'Europa*, Milano 1986
- Starcky E., M. Lionnet (a cura di), *Nicolas II Esterházy 1765 – 1833. Un prince hongrois collectionneur*, catalogo della mostra (Musée national du château de Compiègne), Parigi 2007
- Starcky E., M. Lionnet, *Les fastes d'un grand collectionneur*, in Starcky E., M. Lionnet (a cura di), *Nicolas II Esterházy 1765 – 1833. Un prince hongrois collectionneur*, catalogo della mostra (Musée national du château de Compiègne), Parigi 2007, pp. 18 – 25
- Stradiotti R., *Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CXXXIV 1976
- Suida W., *Alcuni Quadri primitivi italiani nella Galleria Nazionale di Budapest*, in «L'Arte», X, 1907
- Suida W., in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908
- Suida W., *Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand*, III, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», XIII, 1920, pp. 331 – 347
- Suida W., *Leonardo und sein Kreis*, Monaco 1929
- Suida W., *Spigolature giorgionesche*, in «Arte Veneta», 1954, p. 153 - 166
- Symeonides S., *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965
- Syson L., A. Angelini, P. Jackson, F. Nevola, C. Plazzotta (a cura di), *Renaissance Siena. Art for a city*, catalogo della mostra (National Gallery, Londra), Londra 2007
- Szabo Kákay G., *Giorgione o Tiziano*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960
- Szigethi A. (a cura di), *L'Europa della Pittura nel XVII Secolo. 80 capolavori dai musei ungheresi*, catalogo della mostra (Palazzo della Permanente, Milano), Milano 1993
- Takács Z., in «Cicerone», III, 1911

- Takács M., *Peintures de Bernardo Strozzi au Musée des Beaux – Arts*, in «Bulletin du Musée Hongrois de Beaux – Arts», II, 1957, pp. 72 - 84
- Tanzi M., *Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 17, 1982, pp. 49 - 56
- Tátrai V., *Il maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata*, in «Acta Historiae Artium», 1979, pp. 27 – 66
- Tátrai V., *Cinquecento Paintings of Central Italy*, Budapest 1983
- Tátrai V., *Deux tableaux du cercle des Battista Dossi*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux – Arts», 70 – 71, 1989
- Tátrai V. (a cura di), *Old Masters' Gallery: a Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, London – Budapest 1991
- Tátrai V., in P. Cséfalvay (a cura di), *Christian Museum Esztergom*, Budapest 1993
- Tátrai V., *Paesaggio allegorico nel dipinto di un seguace di Bellini*, Budapest 2000
- Tátrai V. (a cura di), *Titian and the Venitian Madonna*, catalogo della mostra (Museo di Belle Arti, Budapest), Budapest 2005
- Tempestini A., *Due portelle d'organo del Museo di Budapest*, in «Antichità Viva», IX, 1970
- Tempestini A., *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979.
- Tempestini A., *Giovanni Bellini e Marco Palmezzano*, in «Antichità viva», XXXI, maggio – giugno 1992, pp. 5 - 12
- Tempestini A., *Pellegrino da San Daniele tra '400 e maniera moderna*, in A. Tempestini (a cura di), *Pellegrino da San Daniele*. Giornate di studio, Udine 1999
- Tempestini A., *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in «Saggi e Memorie», 33, 2009, pp. 21 – 107
- Térey G. P., *A Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának Leiró Lajstroma*, Budapest 1906
- Térey G. P., *Die Gemäldegalerie des Museums für Bildende Künste in Budapest*, Berlino 1916
- Testi L., *La storia della pittura veneziana. Il divenire*, Bergamo 1915
- Thausing M., *Wiener Kunstbriefe*, Leipzig 1884
- Tietze – Conrat E., *Marietta, fille du Tintoret peintre de portraits*, in «Gazette des Beaux – Arts», II, 1934

- Todini F., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I - II, Milano 1989
- Todini F., *Niccolò Alunno e la sua Bottega*, Perugia 2004
- de Tolnay Ch., *Michelangelo a Firenze*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Roma 1966, pp. 3 - 22
- Toniolo F., *I dipinti di Francesco Francia e della sua bottega conservati al Museo di Belle Arti di Budapest*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 78, 1993, pp. 67-89
- Toniolo F., *La Bibbia di Borso d'Este. Cortesia e magnificenza a Ferrara tra Tardogotico e Rinascimento*, in *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al Codice*, vol. 2, Modena 1997, pp. 295 – 497
- Torriti P., *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977
- Tosetti – Grandi P., *Costa, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 211 - 219
- Trevisani F., D. Gasparotto (a cura di), *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Galleria e Museo di palazzo Ducale, Mantova), Milano 2008
- Tschudi H., K. Pulszky, *Landes – Gemälde – Galerie in Budapest*, Vienna 1883
- Ugolini A., *Per Gerolamo Marchesi: dalla "Concezione di Pesaro" alla "Madonna in gloria" di Lugo*, in «Arte Cristiana», 748, gennaio – febbraio 1992, pp. 25 - 36
- Ulmann H., *Sandro Botticelli*, Monaco 1893
- Vadivieso E., *Historia de la Peintura Sevillana*, Siviglia 1986
- Valazzi M. R., *Pittori e pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. R. Valazzi, Venezia 1989, pp. 305 – 356
- Valeri S., *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006
- Varese R., *Lorenzo Costa*, Milano 1967
- Várkonyi V., *L'Europe, la Hongrie et les Esterházy*, in Starcky E., M. Lionnet (a cura di), *Nicolas II Esterházy 1765 – 1833. Un prince hongrois collectionneur*, catalogo della mostra (Musée national du château de Compiègne), Parigi 2007, pp. 26 – 31
- Vasari G., *Le vite*, Firenze 1550
- Vasari G., *Le Vite*, ed. G. Milanesi, I – IX, Firenze 1878 – 1885
- Ventura L., *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova del primo*

Cinquecento, Roma 1995

Venturi A., *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, Torino 1886

Venturi A., *L'Arte Emiliana (al Burlington Fine – Arts Club di Londra)*, in «Archivio Storico dell'Arte», 1894, pp. 88 - 106

Venturi A., recensione a: *Catalogue des peintures de la galerie nationale de Budapest*, in «L'Arte», II, 1899, p. 100

Venturi A., *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in «L'Arte», III, 1900a, pp. 185 - 240

Venturi A., *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900b

Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, I - XI, Milano 1901 - 1940

Venturi A. in «L'Arte», VIII, 1905, p. 308

Venturi A., *Le opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson*, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 419 – 432

Venturi A., recensione a: *Catalogue des Tableaux anciens et modernes du Musée des beaux – arts de Budapest, I. Maîtres anciens*, in «L'Arte», XIV, 1911, p. 80

Venturi A., *Il primo maestro di Raffaello*, in «L'Arte», XIV, 1911, pp. 139 - 146

Venturi A., *Luca Signorelli*, Firenze 1921

Venturi A., *Arte ferrarese del Rinascimento*, in «L'Arte», XXVIII, 1925, pp. 89 – 109

Venturi A., *Correggio*, Roma 1926

Venturi A., *Memorie autobiografiche*, ed. a cura di G. C. Sciolla, Torino 1991 [1927]

Venturi A., *Studi dal vero*, Milano 1927

Venturi A., in «Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei», V, 1929

Venturi A., *Pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Firenze 1931

Venturi A., *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento per il centenario ariostesco*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, pp. 367 - 390

Venturi A., *The Ariosto Exhibition at Ferrara by Adolfo Venturi*, in «The Burlington Magazine», LXII, 1933, pp. 232 - 237

Venturi L., *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907

Vertova L., *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il*

- Cinquecento, I, Bergamo 1975
- Viardot L., *Les Musée de l'Allemagne et de Russie*, Parigi 1844
- Vitalini – Sacconi G., *La pittura marchigiana. La scuole camerinese*, Trieste 1968
- Vlieghe H., *Gaspar de Crayer, Addenda et Corrigenda*, in «Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis», 1979 - 1980
- Weppelman S., *Spinello Aretino e la Pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011
- Westphal D., *Bonifazio Veronese*, Monaco 1931
- Wethey H. E., *The Paintings of Titian II. The Portraits*, Phaidon 1971
- Wilde J., *Wiederfundene Gemälde ausder Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», IV, 1930
- Willimanson G. C., *Bernardino Luini*, Londra 1899
- Wilson – Bureau J. (a cura di), *Goya: El Capricho y la Invención: Cuadros de gabinete bocetos y miniaturas (Goya: Truth and Fantasy. The small Paintings)*, catalogo della mostra (Museo del Prado, Madrid; Royal Academy of Arts, Londra; The Art Institute, Chicago), 1993
- Zambrano P., J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004
- Zampetti P., *Jacopo Bassano*, Roma 1958
- Zampetti P., *L'opera completa di Giorgione*, Milano 1968
- Zampetti P., *A dictionary of Venetian Painters. Vol. 1. 14th and 15th centuries*, Leigh – On – Sea 1969
- Zampetti P., *A dictionary of Venetian Painters. Vol. 3. 17th century*, Leigh – On – Sea 1971
- Zampetti P., *A dictionary of Venetian Painters. Vol. 4. 18th century*, Leigh – On – Sea 1971
- Zampetti P., *Giovanni Boccati*, Milano – Venezia, 1971
- Zampetti P., *Carlo Crivelli*, Firenze 1986
- Zanchi M. , *Andrea Previtali. Il coloritore prospettico di maniera belliniana*, Clusone 2001
- Zanini W., *Opere che gravitano intorno allo studio di Belfiore*, in «Musei Ferraresi», 1975 – 1976

Zeri F., *Cinque schede per Carlo Crivelli*, in «Arte Antica e Moderna», 13 – 16, 1961, pp. 158 - 176

Zeri F., E. Gardner, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Arts. Florentine School*, New York, 1971

Zeri F., *Ricerche sul Sassetta. La Pala dell'Arte della Lana (1423 – 1426)*, in *Quaderni di Emblema 2. Miscellanea*, Bergamo, Emblema Editrice, 1973, pp. 22 – 34

Zeri F., *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, I – II, Baltimore 1976